Fredric Jameson

# La estética geopolítica




## Cine y espacio en el sistema mundial

Fredric Jameson

# La estética geopolítica

Cine y espacio
en el sistema mundial

 Ediciones Paidós
Barcelona-Buenos Aires-México

Título original: *The geopolitical aesthetic.*
*Cinema and space in the world system*
Publicado en inglés por Indiana University Press, Indiana,
y British Film Institute, Londres

Traducción de Noemí Sobregués y David Cifuentes
Revisión técnica de José María Ripalda

Cubierta de Mario Eskenazi

*1.ª edición, 1995*



ISBN: 84-493-0103-3
Depósito legal: B-40.278/1995

Impreso en Gràfiques 92, S. A.,
Torrassa, 108 - Sant Adrià de Besós (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

*Para Sam y Harriet Robbins*

# Sumario

# Prólogo

Fredric Jameson es probablemente el crítico cultural más importante de los que en la actualidad escriben en lengua inglesa. El ámbito de sus análisis, de la arquitectura a la ciencia ficción, del tortuoso pensamiento del último Adorno a la novela *testimonio* del Tercer Mundo, es extraordinario; realmente podría decirse que nada relativo a la cultura le es ajeno. Es uno de los pocos pensadores que ignora verdaderamente las convencionales distinciones entre objetivos culturales: dedicará el mismo cuidado y atención a las obras deliberadamente complejas de la modernidad que a las muy distintas complejidades del *ciberpunk*. Asimismo pasará de un medio a otro: el análisis de un texto se verá seguido de la descripción social de un edificio, la crítica de una película importante precederá a la valoración sobre un vídeo vanguardista.

Debe reconocerse, sin embargo, que su obra es especialmente difícil; el primer encuentro con estas frases largas y complejas, en las cuales las oraciones subordinadas marcan complicados ritmos teóricos, puede resultar casi vertiginoso. A este respecto no hay otro remedio que afrontar la dificultad; el estilo de Jameson es parte integrante del esfuerzo por comprender el mundo en tanto que uno y a la vez múltiple, y aunque resulta difícil y farragoso, es también ameno y elegante. Pero la obra de Jameson es difícil en otro sentido. Es un pensador sistemático, como Sartre y Adorno, sus dos grandes maes-

tros. Esto supone que incluso el análisis más concreto y específico tiene lugar dentro de un marco teórico de conjunto. El análisis concreto siempre se relaciona, aunque de un modo dialéctico, con una teoría extraordinariamente compleja y detallada de la cultura y de la sociedad. Sin embargo esta teoría que proporciona las concepciones y diferencias subyacentes, no está presente de forma explícita en todos los textos. Así pues, se produce la paradoja de que leer a Jameson es siempre leer su obra completa más que un determinado libro. Una característica de este tipo de pensamiento sistemático es que a menudo puede tener un inicio lento —mientras se establecen las premisas básicas—; pero, una vez elaboradas dichas premisas, su perspectiva va iluminando cada vez más ámbitos. La propia bibliografía y carrera de Jameson siguen este modelo con una paciente comprensión de las teorías francesas y alemanas de los años sesenta y setenta y, a continuación, en los ochenta, da lugar a multitud de análisis culturales, empezando por *Documentos de cultura, documentos de barbarie** (*The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981) a comienzos de esta década y trabajando sobre una gran variedad de medios a partir de ese libro.

Aunque ya en los setenta desarrolló un intenso interés personal por el cine, que se puso de manifiesto en artículos como «Zardoz» (*JumpCut* n. 3, septiembre-octubre de 1974) y «Dog Day Afternoon» (*Screen Education* n. 30, primavera de 1979), el interés teórico de Jameson por el cine es producto del pasado reciente, con las conferencias que dio en el British Film Institute en mayo de 1990 —que conforman la base de este libro— y con la publicación en ese mismo año de *Signatures of the Visible* (Routledge, 1990). Así, es posible que los lectores no estén familiarizados con algunas de las concepciones más importantes del pensamiento de Jameson. Formular una exposición completa de las mismas, que asimismo diera cuenta de en qué medida su interés por el cine se retrotrae a concepciones teóricas, requeriría la escritura de otro libro, pero merece la pena señalar brevemente tres puntos básicos en la obra de Jameson: el inconsciente político, la postmodernidad y la cartografía cognitiva.

## El inconsciente político

Jameson es marxista y tradicionalmente eso ha significado dar primacía a las formas de actividad económica en la comprensión de las formas culturales. La forma más tradicional del análisis marxista presupone que un análisis de la base económica permitirá descubrir los elementos de la superestructura cultural desde las leyes hasta la literatura. Esta postura plantea dos

* *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico.* Madrid, Visor, 1981. Traducido por T. Segovia de *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* Cornell Univ. Press, 1981. *(N. de T.)*

dificultades teóricas clásicas. La primera de ellas se centra en definir los mecanismos que conducen de la base a la superestructura. ¿De qué modo concreto la organización económica causa efectos en niveles que no pueden relacionarse directamente con ella? La segunda, acaso todavía más seria, cuestiona cómo puede definirse la base económica sin recurrir a categorías que son en sí mismas superestructurales; por ejemplo, ¿cómo puede definirse una serie de relaciones económicas sin las nociones de propiedad que legítimamente están inscritas en ella?

Estas dos dificultades teóricas tienen quizá menos importancia para los analistas culturales que la dificultad práctica consistente en que, si se adopta una postura marxista clásica, entonces todas las formas culturales acaban teniendo el mismo contenido. Uno debe resignarse a analizar interminablemente los mismos mensajes; en último término simplemente queda la reformulación sin fin de relaciones de propiedad que deben analizarse en términos más económicos que culturales.

La teoría del inconsciente político de Jameson da respuesta a esta dificultad práctica. Por formación Jameson es un lingüista y un crítico literario, preparado para responder a las más pequeñas variaciones del sentido. Para él es básico desarrollar un tipo de análisis marxista que respete y utilice estas diferencias, en lugar de sumergirlas en una reflexión indiferenciada. Para conseguirlo, parte de un supuesto teórico radical: que la relación con la economía es un elemento fundamental *en* el objeto cultural que se debe analizar; no en el sentido de los procesos económicos que rodean el objeto cultural, sino en el de los procesos psíquicos que intervienen en su producción y recepción. Para Jameson todo texto es fundamentalmente una fantasía política que articula de forma contradictoria las relaciones sociales reales y potenciales que constituyen a los individuos en una economía política concreta. Al postular este nivel textual, Jameson muestra sobre todo influencias de la tradición cristiana y de uno de sus críticos literarios más recientes e importantes, Northrop Frye, más que de cualquiera de los teóricos o críticos que han abordado este problema dentro de la tradición marxista. La perspectiva religiosa permite un enfoque no sociológico de la relación entre el individuo y lo universal.

La gran ventaja de esta solución es que permite a Jameson respetar niveles de diferenciación textual y cultural. De hecho estas diferencias se convierten en un elemento fundamental en el desarrollo del análisis de nuevas relaciones sociales y económicas. Esta ventaja es mucho más acusada en *La estética geopolítica* que en *Documentos de cultura.* La teoría original se elaboró en el contexto de una interpretación de la narrativa del siglo XIX y de comienzos del XX. El inconsciente político que opera en los textos de Balzac o Conrad, ofrece un modo de leer una historia social y un análisis económico que, a grandes rasgos, se entienden muy bien dentro de la tradición marxista. Balzac y Conrad ofrecen el material con el que explicar más matizadamente en qué consiste comprender una narración. Por otra parte *La estética*

*geopolítica* aborda textos contemporáneos y ofrece interpretaciones que sugieren modos radicalmente nuevos de formular tanto la historia social como el análisis económico.

Al mismo tiempo la originalidad teórica de Jameson le permite mantener una postura marxista ortodoxa, que concede primacía a las formas u organización económicas, con el matiz de que esas formas pueden requerir entenderse a la luz de análisis realizados en el ámbito de los textos culturales. Así Jameson se sitúa en un terreno muy distinto de las diversas formas de materialismo cultural que normalmente son la herencia académica dominante del marxismo. Esta última destaca la imposibilidad de separar análisis cultural y económico en cualquier nivel teórico y, por lo tanto, rechaza la primacía de lo económico que Jameson todavía defiende. La postura de Jameson cuenta con la ventaja de ser capaz de asumir totalmente las tradiciones tanto de la crítica literaria y cultural como del marxismo clásico. También ofrece una solución original a la necesidad de dar cuenta de alguna forma de la dialéctica entre categorías económicas y culturales. Sin embargo es víctima de la cuestión más obvia que debe formularse a cualquier modelo de base/superestructura: ¿qué mecanismos traducen la organización social a las formas culturales? Lo que resulta novedoso en una teoría marxista es que a la explicación de Jameson le falta más bien psicología que sociología. Lo que Jameson necesita es dar cuenta de los mecanismos que articulan la fantasía individual y la organización social.

## La postmodernidad

Si el inconsciente político ofrece el término teórico clave en la propuesta de Jameson, la categoría histórica clave es postmodernidad. Postmodernidad es un término célebre por sus significados extraordinariamente flexibles y por su historia extremadamente complicada. Para lo que aquí nos atañe, nos basta con identificar simplemente tres significados que responden al uso que hace Jameson del término. A partir de los años cincuenta, especialmente en Norteamérica, postmodernidad era un término que utilizaban los críticos literarios para aludir a obras contemporáneas que iban desde el movimiento *beat* a ciertas novelas escritas por profesores universitarios; todo ello señalaba obviamente una nueva sensibilidad; pero, también de forma obvia, no podía vincularse sin más a los intereses de lo que se estaba convirtiendo en una modernidad cada vez más institucionalizada. A medida que este arte moderno llegaba a dominar los currícula universitarios, se necesitaba un nuevo término con el que designar los nuevos movimientos literarios. Unos veinte años después, en Francia, en especial en las obras de Lyotard, la postmodernidad adquirió cada vez más vigencia como término que englobaba tanto la cultura contemporánea como la economía y la sociedad postindustriales que la alimentaban. Por esa época también había adquirido vigencia

en las discusiones arquitectónicas como ataque contundente contra la modernidad* y contra los intereses del movimiento moderno, un significado que sólo insinuaban los dos usos previos.

Para Jameson el término es fundamental como modo de designar una actitud social del arte completamente nueva. La postmodernidad no es fundamentalmente una cuestión de materias o temas, sino del pleno acceso del arte al mundo de la producción de bienes de consumo, es decir, de mercancías. De este modo la definición de Jameson es completamente marxista y fundamentalmente vinculada al análisis de Mandel sobre el estadio actual del capitalismo multinacional global, que señala un nuevo estadio del desarrollo capitalista. La postmodernidad es la forma cultural del actual capitalismo tardío, del mismo modo que el realismo fue la forma artística privilegiada del primer estadio del desarrollo industrial capitalista y el arte moderno correspondió al momento económico del imperialismo y del capitalismo monopolista.

El análisis de Jameson, que destaca la integración plena entre economía y cultura, puede entenderse como congruente con y al mismo tiempo totalmente opuesto a la perspectiva moderna de Adorno y de la Escuela de Francfort. Para Adorno la mercantilización del arte señaló la abolición definitiva de toda perspectiva autónoma desde la que criticar las formas dominantes del desarrollo económico. Para Jameson, en el momento en que la producción cultural está totalmente integrada en la producción económica, se abre la posibilidad de una política cultural que participe de una manera fundamental en la economía.

Si la primera reacción cultural al capitalismo es un realismo que intenta proporcionar formas de representación capaces de abarcar este nuevo estadio del desarrollo económico, el arte moderno es el reconocimiento horrorizado de que cualquiera de estas representaciones está en sí misma sujeta a formas sociales y económicas que relativizan su comprensión por parte de públicos cambiantes. Tras la pérdida de la inocencia con respecto a la representación,

* «Modernism», «modern» es un concepto delicado de traducir. «Modernismo» induce a confusión con el específico Modernismo literario hispanoamericano, por lo que en general es preferible decir «*modernidad*», si bien el frecuente contexto estético sugiere la traducción —también utilizada aquí— «*arte moderno*». Y es que en Francia «modernidad» se identifica con el ámbito estético dominante entre Baudelaire y la segunda guerra mundial, mientras que en Alemania responde más bien a la herencia conceptual y normativa de la Ilustración; en EE.UU. se aplica directamente a la arquitectura («Modern Style») teniendo en cuenta oblicuamente las acepciones dominantes en Francia y Alemania. Además en el ámbito anglosajón se tiende, fuera de la estética, a sustituir el término «modernidad» por el de «modernización», con lo que el adjetivo «moderno» pasa a designar lo incorporado al capitalismo mundial y a la formas institucionales democráticas. En Historia sigue siendo corriente hablar de era moderna desde el Renacimiento (desde Descartes en Historia de la filosofía); un sentido fundamental, que no se debe perder de vista pese a la hegemonía anglosajona y a la predilección de los políticos por la «modernización».

Traduzco los términos «postmodernism» y «postmodernity» indistintamente por «postmodernidad». *(N. de T.)*

el arte moderno consiste en el intento de inventar formas que determinen su propio público, de proyectar una interioridad en un futuro que no esté mediado por forma alguna de mercantilización. Por esta razón la historia del arte moderno está marcada por nuevas formas de mecenazgo y sobre todo por una ética vanguardista que, ya sea de forma estética o política, mira hacia el futuro en busca de un lector ideal, joyciano o proletario. De modo que el arte moderno se constituye a sí mismo, bastante antes de los análisis culturales de Adorno, como un área artística constitutivamente opuesta al comercio. El intento de proyectarse en la realidad está basado en un hombre futuro perfeccionado que se convertirá en el público ideal del arte ideal.

En ningún lugar han sido tan obvias estas concepciones como en la arquitectura moderna y en ningún lugar han sido más evidentes sus carencias. La arquitectura, que siempre ha sido el arte tradicional más plenamente integrado en la economía, es el punto neurálgico del fracaso del arte moderno, cuando las pretensiones de un Corbusier o de un Frank Lloyd Wright chocaron con las realidades de la ciudad postindustrial. Ésta es la razón de que el análisis de la postmodernidad que hace Jameson, esté tan firmemente anclado en las discusiones arquitectónicas de finales de la década de los setenta. Pero si la arquitectura es el arte tradicional más difícilmente disociable de la economía, el cine es propiamente el arte postmoderno por excelencia, imposible de comprender al margen de la madurez alcanzada por el primer estadio del desarrollo capitalista. El cine es un producto de las formas más refinadas de producción industrial; es, según las memorables palabras de Hollis Frampton, la última máquina.

Debe considerarse, pues, la paradoja histórica de que este medio postmoderno recapitule el desarrollo estético fundamental realismo/arte moderno/postmodernidad, en el que el cine clásico de Hollywood representa el realismo (y un momento de inocencia respecto a los modos de representación), el cine europeo de los cincuenta y los sesenta revive todas las paradojas de la modernidad (y en este caso Godard es la figura ejemplar) y el cine totalmente postmoderno tiene que esperar a los primeros años de la década de los setenta. En el cine actual las distinciones (siempre precarias) entre gran arte y arte menor se han desvanecido en buena medida y la cultura y la economía atraviesan una y otra vez todos los niveles de ambos terrenos. El cine ofrece, incluso más que cualquier otro medio, si no la forma universal, cuando menos la posibilidad de combinar las tradiciones artísticas más antiguas y locales con las campañas publicitarias más modernas y globales. Es una forma cultural impregnada a todos sus niveles por las prácticas y paradojas del marketing, una práctica postmoderna que oscila entre la reproducción pasiva y la remodelación activa del público. Si la política del realismo es implícitamente reformista (la comprensión de la sociedad conduce directamente a su control) y la del arte moderno es vanguardista (las tendencias futuras del sistema son las que ofrecen la base para la acción política), todavía no está claro cuál será la política de la postmodernidad, aunque sí lo está que articulará los

crecientes niveles de la micropolítica con turbulencias casi bloqueadas que apuntan a formas globales y cuyo origen se remontaría a la Liga de las Naciones.

Si el cine es la forma artística más postmoderna (el tema de su relación con la música *rock* y con la televisión requeriría todo un libro aparte), entonces será también la forma artística en la que podrá analizarse de manera más fructífera el actual inconsciente político. Ésta es la apuesta del libro de Jameson, en la medida en que intenta analizar las realidades geopolíticas del cine postmoderno. Sin embargo su método —la selección de cuatro momentos inconexos del actual cine mundial— recurre a un concepto ulterior: la cartografía cognitiva.

## La cartografía cognitiva

La cartografía cognitiva es la categoría jamesoniana menos articulada, pero también la más importante. Importante porque es la psicología que le falta al inconsciente político, el límite político del análisis histórico de la postmodernidad y la justificación metodológica de la tarea de Jameson. El término está tomado de *The Image of the City* (MIT Press, 1960) del geógrafo Kevin Lynch, quien lo utiliza para describir cómo dan sentido las personas a sus entornos urbanos. En efecto, funciona como una intersección de lo personal y lo social que capacita a las personas para desenvolverse en los espacios urbanos que atraviesan. Para Jameson, la cartografía cognitiva es un modo de comprender cómo la representación que posee un individuo de su mundo social puede eludir la crítica tradicional de la representación a causa del hecho de que la cartografía está íntimamente relacionada con la práctica, en concreto con una gestión individual satisfactoria del espacio urbano. En este sentido la cartografía cognitiva es una metáfora de los procesos del inconsciente político. No obstante es también el modelo de cómo podríamos empezar a articular lo local y lo global. Ofrece un modo de relacionar lo más íntimamente local —nuestra trayectoria particular a través del mundo— con lo más global —las características básicas de nuestro planeta político.

Sin embargo lo más importante es que proporciona una justificación de los análisis de Jameson en la década anterior y concretamente de este libro. Jameson ha recibido una considerable cantidad de críticas por intentar generalizar sobre situaciones globales por medio de una información limitada. Si Jameson decidiera responder a estas críticas en alguna ocasión, lo haría afirmando que tal generalización se da ya de hecho, como un proceso cultural inevitable. Lo importante es asegurarse de que la información (que siempre será limitada) vale no obstante para elaborar un mapa que coincida en determinados puntos fundamentales con otros esquemas de interpretación y que proporcione los términos precisos para análisis políticos y económicos ulteriores.

Desde el punto de vista teórico la cartografía cognitiva necesita algo más que el mero desarrollo; es fundamentalmente una metáfora que requiere descomponerse en una serie de conceptos capaces de relacionar lo psíquico con lo social. Al mismo tiempo da cuenta de forma muy apropiada del proyecto personal de Jameson. Aunque la vida en general, y la vida académica en particular, se ha hecho cada vez más global, ningún estudioso ha intentado tan concienzudamente ampliar su campo de análisis a este respecto. Puede haber viajeros más asiduos de las líneas aéreas mundiales; pero no conozco a ninguno que intente de forma tan sistemática y concienzuda experimentar en cada nuevo destino tanto las formas culturales locales como sus formas de análisis. En este sentido podría considerarse que Jameson intenta combinar la función periodística del reportero con el proyecto intelectual del análisis cultural. Desde esta perspectiva tiene poca importancia a qué bases teóricas recurre. Lo que tuvieron el privilegio de escuchar quienes asistieron a las conferencias del National Film Theatre en mayo de 1990 y lo que este libro ofrece ahora a sus lectores es una serie de informes culturales. Lo que estos informes dejan claro es la importancia de comprender el cine en su complejidad global, si se quiere comprenderlo en sus especificidades locales.

Uno de los aspectos más atractivos de este libro es el modo en que la perspectiva conseguida permite una mirada totalmente fresca a la cuestión global del cine y la política. A partir de mediados de los setenta las cuestiones políticas en la teoría del cine se han expresado predominantemente en términos vanguardistas. Las posturas defendidas por *Screen* a mediados de los setenta parecen ahora, al observarlas retrospectivamente, el último espasmo, terriblemente tardío, del arte moderno, en el que una figura como Godard parecía que iba a articular la relación entre arte y política prefigurada por Maiakovski y los formalistas en la Unión Soviética de los años veinte, o por Brecht y Benjamin en la Alemania de los treinta.

Desde el *Screen* de mediados de los setenta no ha habido ningún nuevo intento de teorizar las relaciones entre política y cine. Aunque siempre se producen interpretaciones ideológicas locales, especialmente estimuladas por políticas de identidad, éstas raramente se ocupan del cine en cuanto forma e historia. Lo que Jameson sugiere es que en la actualidad debemos analizar el cine comparativamente, que sólo podemos comprender una política cinematográfica cuando la situamos como cine tanto en su contexto político local como en su contexto global; y es que cualquier película reflejará inevitablemente lo que podría denominarse su lugar en la distribución global del poder cultural. A este respecto el análisis de Jameson tiene mucho que ver con la enorme importancia que han adquirido recientemente los festivales como forma de exhibición.

Una característica sorprendente de este texto es la medida en que el análisis anticipado en mayo de 1990 se confirmó ampliamente en los dos años siguientes. La figura fundamental de la conspiración y, en especial, la confusión entre conspiradores, víctimas y policía encuentra confirmación clási-

ca en películas como *Desafío total* (Total Recall, 1992) y *JFK* (JFK, 1991). Todavía más sorprendente es que las pautas que ofrece Jameson —el encuentro de los antiguos Estados soviéticos con el capitalismo, el resurgimiento de realidades locales en las economías prósperas del Pacífico, el continuo «subdesarrollo» del «Tercer Mundo», la complicada búsqueda de una cultura europea— parecen incluso más pertinentes en un mundo en el que el dominio político de Estados Unidos es actualmente igual al dominio cultural que consiguió Hollywood hace medio siglo. Cualquier intento futuro de analizar la política y el cine deberá recurrir a los argumentos expuestos en este libro.

COLIN MACCABE

# Introducción

## Más allá del paisaje

Las películas que se comentan aquí han sido seleccionadas con la intención de trazar un mapa o una radiografía no sistemáticos del propio sistema mundial: desde lo que normalmente se entiende por superpoderes, pasando por esa zona tan industrializada de un antiguo Tercer Mundo ahora llamado el Círculo del Pacífico, hasta una confrontación entre el Primer Mundo —o la tecnología europea a su mayor nivel de conciencia (en Godard)— y una meditación sobre esta tecnología realizada desde el Tercer Mundo, también a *su* mayor nivel de conciencia, a la vez que reflexivamente *naïf* (en la obra del realizador filipino Kidlat Tahimik).[1]

Pero la tecnología es poco más que el emblema o síntoma exterior mediante el cual una variedad sistémica de situaciones concretas se expresa a sí misma en una variedad específica de formas y problemas formales. No se trata de una variedad aleatoria, por lo que en ocasiones parece mejor des-

1. No he incluido comentarios sobre películas de otras cinematografías nacionales o tradiciones no occidentales. Espero que el lector no llegue a la conclusión precipitada de que esta omisión supone una carencia de interés. De hecho he escrito sobre cine latinoamericano en el capítulo «Magic Realism» de *Signatures of the Visible* (Nueva York, Routledge, 1990) y he abordado también brevemente el cine africano (Ousmane Senbène) en mi ensayo «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism» (*Social Text* 15, otoño de 1986, págs. 65-88).

crita en términos de desarrollo o, mejor aún, de desarrollo desigual: como cuando, por ejemplo, la película *Kongbufenzi* (1986) de Edward Yang parece plantear la cuestión de la aparición tardía de una especie de modernidad en un Tercer Mundo que se moderniza en el momento en que los denominados países avanzados están cayendo en la postmodernidad total. Los residuos de lo moderno ofrecerán entonces una pista o hilo conductor para estas investigaciones.

Pero también otros tipos de relaciones proponen figuras adecuadas: las formas narrativas estadounidenses y soviéticas que se comentan aquí, diferentes una de otra como lo son la *série noire* y los cuentos de hadas de Grimm, parecen plantear ambas el problema de la visión desde arriba y de la invención de nuevas formas de representación para lo que es estrictamente imposible pensar o representar, y ambas coinciden finalmente en la lógica de la conspiración. Pero en las películas norteamericanas se produce una conspiración de tipo espionaje-suspense o incluso paranoide, mientras que en la estupenda *Dni Satmenija* [Los días del eclipse, 1988], de Sokurov (basada en una novela y guión de los hermanos Strugatsky), esta providencialidad invertida adquiere, por el contrario, resonancias de ciencia ficción.

De hecho el centro teórico de esta investigación se modifica después de tratar los materiales norteamericanos, como indica la separación en partes. La primera parte pretendía documentar la figura de la conspiración como intento —«inconsciente», si se acepta el uso laxo y metafórico que hago de este término por lo demás individual— de pensar un sistema tan vasto que no puede abarcarse con las categorías de percepción desarrolladas históricamente y con las cuales los seres humanos se orientan normalmente. El espacio y la demografía ofrecen los atajos más rápidos para salvar esta dificultad perceptiva, siempre que ambos se utilicen como la escalera que se tira cuando ha realizado su función. En la medida en que el espacio está implicado, la advertencia de Bergson respecto a las tentaciones de espacializar el pensamiento siguen vigentes en la era de los misiles balísticos intercontinentales y los nuevos sistemas infrarrojos y láser, de los que estamos tan orgullosos; y es todavía más oportuna en una época de disolución urbana y vuelta a los guetos, en la que podríamos vernos inclinados a pensar que estos hechos permiten trazar mapas de lo social sólo con trazar en un mapa líneas rojas de seguridad y las alambradas electrificadas de la policía privada y las fuerzas de vigilancia. Ambas imágenes son, sin embargo, sólo caricaturas del propio modo de producción (denominado corrientemente capitalismo tardío), cuyos mecanismos y dinámicas no son visibles en este sentido, no pueden detectarse en las superficies que fotografían los satélites y por lo tanto constituyen un problema representativo fundamental, un problema, en efecto, de tipo históricamente nuevo y original.

En efecto, la totalidad de los términos que hay que manejar son figurativos, previamente empapados y saturados de ideología; por esta razón tampoco puede servirnos la demografía, pese a que sin duda no sólo el creci-

miento de la población mundial, sino sobre todo su nivel de conciencia sin precedentes desempeñan un papel en la nueva situación representativa. Pero para la mayoría de la gente la demografía proyecta una imagen inmediata y subliminal de masas hambrientas fuera y *homeless* en los Estados Unidos, de control de natalidad y aborto. Por lo tanto fija permanentemente el tema al nivel político y de una forma que —sobre todo debido a su vigencia intrínseca— no lleva al vidente u oyente, al lector o a la propia «opinión pública», a cuestionarse la realidad subyacente en el sistema, la causa fundamental de los misiles y del desempleo permanente, o de cómo los índices de natalidad aumentan en otros lugares tanto como descienden en Norteamérica. Abrirse camino entre estas vívidas miserias, que no plantean problemas de figuración en la medida en que pueden presenciarse todas juntas en el televisor —y, en efecto, ofrecen de algún modo un ejemplo de una idea que incluye una imagen, o de una imagen que llega preenvasada y ya etiquetada con su eslógan ideológico—, ser capaz de abrirse camino desde este nivel hasta el punto de pensarlo junto con su causa sistémica profunda, no visual, es, en la medida de lo posible, lo que normalmente se denomina conciencia de la totalidad social.

Sin embargo mi tesis no es sólo que debemos esforzamos por conseguirlo, sino que eso es lo que hacemos siempre de todas formas sin ser conscientes del proceso. Críticos y teóricos se han mostrado entusiasmados ante la tesis de que las figuras y las narraciones pueden tener a la vez significados muy diferentes, y reconocen en ellas funciones distintas, en ocasiones incluso contradictorias. Pero se han mostrado menos impacientes por hacer un inventario de algunos de los significados concretos en cuestión, algo que yo intento hacer aquí con lo que podría llamarse el «texto conspiratorio», el cual, aunque emita o implique cualquier otro mensaje, puede tomarse también como constitutivo de un esfuerzo consciente y colectivo por descifrar el lugar en el que estamos y los paisajes y formas a que nos enfrentamos en un final de siglo XX cuyas abominaciones se intensifican debido a su ocultación y a su impersonalidad burocrática. El cine de conspiración asesta una salvaje puñalada al corazón de todo esto en una situación en la cual lo que cuenta es el propósito y el gesto. Nada se gana con estar convencido de la definitiva verosimilitud de ésta o aquella hipótesis conspiratorias; pero en el intento de aventurar hipótesis, en el deseo que traza mapas cognitivos se encuentra el principio de la sabiduría.

En la segunda parte esta orientación se invierte y se rastrea una serie de «textos cinematográficos» en busca de un tipo de pensamiento alegórico que es menos esencial que la cartografía de lo absoluto invocada en los párrafos precedentes, aunque forman un todo con ella y ambos comparten operaciones mentales comunes. En efecto, a un nivel más local, lo que he denominado cartografía cognitiva —y lo que Althusser describió en su modelo clásico de los tres términos fundamentales de la ideología (el sujeto individual, lo real y la proyección imaginaria que hace el sujeto de la relación del primero con el se-

gundo)—[2] se simplifica mediante una división propia de la guerra fría, según la cual podrían servir en buena medida las categorías de clase tradicionales que se dieron a partir de entonces (clase empresarial y dirigentes, obreros fabriles, trabajadores del campo y *lumpens* o desempleados). Aquí, con todo, nos centramos en una multiplicidad de naciones (y nacionalismos fantasmáticos) que todavía no se organizan cultural e ideológicamente en torno a las categorías del nuevo triunvirato de superestados (Estados Unidos, Europa y Japón). A falta de categorías generales bajo las que subsumir estos particulares, es inevitable y oportuno volver a características del sistema internacional previo a la primera guerra mundial (incluyendo todos los estereotipos nacionales que, inevitablemente racistas ya sea de forma positiva o negativa, organizan nuestra posibilidad de observar y enfrentarnos al Otro colectivo).[3]

También es importante subrayar el hecho de que estas categorías arcaicas no funcionarán en el nuevo sistema mundial; basta, por ejemplo, considerar la desaparición de culturas nacionales concretas y su sustitución bien por una producción comercial centralizada para la exportación mundial, bien por sus propias imágenes neotradicionales producidas en masa, para que resulte evidente la carencia de correspondencia entre las categorías del siglo XIX y las realidades del siglo XXI. En estas circunstancias las operaciones de cierto inconsciente político banal siguen vigentes de forma clara; catalogamos a nuestros compatriotas en términos de clase día a día y fantaseamos los acontecimientos cotidianos en términos de grandes narraciones místicas; alegorizamos nuestros consumo y construcción del mundo de los objetos en términos de deseos utópicos y hábitos programados comercialmente; y a esto debe añadirse lo que a partir de ahora denominaré un inconsciente geopolítico. Es éste el que ahora trata de convertir la alegoría nacional en un instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo. En lo sucesivo puede pensarse que como mínimo es uno de los referentes o niveles alegóricos fundamentales de todo pensamiento histórico abstracto significativo; una hipótesis fundamental plantearía el principio de que todo pensamiento en la actualidad es *también*, sea lo que sea por otra parte, un intento de pensar el sistema mundial como tal. Ello resultará tanto más cierto en el caso de las figuraciones narrativas, cuya propia estructura incita a empaparse de cualesquiera ideas que estén en el medio ambiente y a intentar una solución fantástica a todas las ansiedades que se apresuran a llenar nuestro vacío actual. Se pueden considerar todas las películas analizadas en la segunda parte de este libro como una muestra de este proceso y como ejemplos del modo en que la narración actual (o al menos la narración al margen del superestado,

2. La referencia está tomada de su famoso ensayo «Ideological States Apparatuses», en *Lenin and Philosophy*, Nueva York, Monthly Review, 1971 (trad. cast.: «Ideología y aparatos ideológicos de Estado», *Escritos*. Barcelona, Laia, 1974).

3. Comento el sistema de alegoría nacional anterior a la primera guerra mundial en el capítulo 5 de *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, University of California Press, 1979.

que no precisa preocuparse de estos problemas del mismo modo, como mostrara la primera parte) combina la ontología con la geografía y procesa continuamente imágenes de un sistema del que no pueden trazarse mapas.

Por esta razón el resultado está unido a la propia representación, o mejor (dado que este término resulta polémico, el recurso a él en el presente contexto podría inducir a confusión) a la representatividad: término que plantea a su vez, en primer lugar, la cuestión histórica fundamental de las condiciones de posibilidad de dicha representación. Se trata de una cuestión que necesariamente se extiende, por una parte, a la naturaleza de la materia prima social (una materia prima que necesariamente incluye en sí misma lo psíquico y lo subjetivo) y, por otra, al estado de la forma, las tecnologías estéticas de que se dispone para la cristalización de un modelo espacial o narrativo concreto de la totalidad social.

Y es que, en el fondo, aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social y nunca lo ha sido tanto como en la actual época, con una red colectiva multinacional global. Es, en efecto, como si la imaginación incluyera una barrera del sonido, indetectable salvo en aquellos momentos en que una tarea o programa representativo se colapsa de súbito. Esta barrera del sonido (si no la propia velocidad de la luz) puede pensarse en términos de demografía, de la mera cantidad de otras personas, cuyas categorías figurativas dejan de multiplicarse más allá de cierto punto. Pero ¿cuál es este punto en nuestro tiempo? ¿La multitud, las masas en la plaza vistas desde arriba, literalmente a vista de pájaro, el maniobrar silencioso de grandes ejércitos frente a frente (como en *Espartaco* [Spartacus, Kubrick, 1960] o en *Guerra y paz* [Voina i Mir, Bondarchuk, 1968])? ¿O, más sorprendente todavía, la primera aparición, en la playa, en carros y a pie, a caballo o en burro, con harapos y uniformes andrajosos, acompañados por la familia y por las concubinas, del patético ejército del pueblo en *Queimada,* de Pontecorvo (1969)? ¿En qué circunstancias puede una historia necesariamente invidiual, con personajes individuales, funcionar como representación de procesos colectivos?

Por esta razón la alegoría lleva a cabo fatalmente su reaparición histórica en la era postmoderna (tras la larga dominación del símbolo desde el Romanticismo hasta la modernidad tardía) y parece ofrecer las soluciones más satisfactorias (aunque variadas y heterogéneas) a estos problemas formales.

A escala global la alegoría permite que los paisajes más aleatorios, insignificantes o aislados funcionen como una maquinaria figurativa en la que aparecen y desaparecen incesantemente cuestiones sobre el sistema y su control de lo local con una fluidez que no halla equivalente en viejas alegorías nacionales, de las que he hablado en otro lugar.[4] La escenificación de una multitud de temas parciales, constelaciones fragmentarias o esquizoides, puede a menudo sustituirse alegóricamente por tendencias y fuerzas del sis-

4. En el ensayo citado en la nota 1.

tema mundial en una situación de transición en la que todavía no han surgido claramente en ninguna parte las clases genuinamente transnacionales, como serían un nuevo proletariado internacional y una nueva densidad de control global. Con todo, estas posiciones temáticas consteladas y alegóricas pueden ser lo mismo colectivas que corresponder a individuos esquizofrénicos, algo que plantea por sí mismo nuevos problemas formales a una tradición narrativa individualista.

Por lo que se refiere a la mercantilización, es de esperar que su relación con la alegoría sea polivalente; pero la mercantilización del propio producto cultural puede ilustrar algunas complicaciones, dado que en la postmodernidad la autorreferencialidad puede detectarse por de pronto en el modo en que la cultura expresa su propia mercantilización. Desde un punto de vista genérico lo que nos interesa aquí es el modo en que los géneros primitivos (suspense, espías, reportajes sociales, ciencia ficción, etc.) se combinan ahora en un movimiento que vuelve a representar la desdiferenciación de los niveles sociales por medio de su propia alegorización, de modo que las nuevas películas postgenéricas de género se alegorizan entre ellas, a la vez que alegorizan la imposibilidad de representar la totalidad social misma.

Espacio, representatividad, alegoría: éstos son, pues, los instrumentos teóricos y analíticos que se pondrán en funcionamiento para examinar una gama de sistemas narrativos cinematográficos en este nuevo momento del sistema mundial que, alcanzando su lugar progresivamente desde finales de la segunda guerra mundial, se ha ido descubriendo en convulsiones discontinuas —el final de la década de los sesenta, el surgimiento de la deuda del Tercer Mundo, la emergencia primero de Japón y después de la nueva Europa en proceso de mistificación como superestados competitivos, el hundimiento del Estado de partido en el Este y por último el hecho de que Estados Unidos volviera a asumir su renovada vocación de policía global—, a las que podría denominarse indistintamente postmodernidad o tercer (o «último») estadio del capitalismo».

Pero del mismo modo es de esperar que las notables películas que constituyen la presente muestra, tengan su propio comentario que hacer sobre estos nuevos instrumentos conceptuales y analíticos, y los modifiquen adecuadamente, como lo han hecho una grata serie de lectores y oyentes, entre los cuales debo mencionar a Colin MacCabe, Esther Johnson, Ian Christie y el público que asistió a mis conferencias en el National Film Theater de Londres durante la primavera de 1990. El producto final guarda una deuda inestimable con Roma Gibson, Candice Ward, Tom Whiteside y Kevin Heller.

Durham, Carolina del Norte, marzo de 1991

# PRIMERA PARTE

## LA TOTALIDAD COMO CONSPIRACIÓN

## La totalidad como conspiración

Ante la general parálisis de lo imaginario colectivo o social, para el que «no pasa nada» (Karl Kraus) cuando se enfrenta al ambicioso programa de imaginar un sistema económico a escala mundial, el viejo tema de la conspiración adquiere una nueva vitalidad en cuanto estructura narrativa capaz de reunir los elementos básicos mínimos: una red potencialmente infinita, junto a una explicación plausible de su invisibilidad; o, en otros términos, lo colectivo y lo epistemológico.

Plantearlo de esta forma supone comprender cómo esta estructura mediadora imperfecta y alegórica —la conspiración, todavía no el propio sistema global— ofrece los más serios dilemas representativos, ya que los sistemas narrativos tradicionales no han sido nunca demasiado buenos a la hora de expresar lo colectivo (salvo en los explosivos momentos puntuales de guerra o revolución), mientras que nunca se ha considerado que la función cognitiva del conocimiento sea especialmente compatible con las *belles lettres*. Además la alegoría conspiratoria plantea también el tema de su validez ya que requiere la conciencia de su imperfección para que pueda funcionar como mapa cognitivo (mapa que sería desastroso confundir con la propia realidad, como cuando la Félicité de Flaubert, al mostrársele un mapa de La Habana, donde su sobrino marinero había desembarcado, pide ver la casa en la que se aloja).

Por otra parte, la inversión cognitiva o alegórica en esta representación será casi por completo una inversión inconsciente, pues, aunque no hacemos más que pensar en el sistema social, lo haremos sólo al nivel más profundo de nuestra fantasía colectiva, un nivel que permite asimismo que nuestros pensamientos políticos pasen por una censura liberal y antipolítica. Pero, por otro lado, esto significa que la función cognitiva del complot conspiratorio debe ser capaz de encenderse y apagarse, cual una especie de vestigio secundario y subliminal; mientras que, del mismo modo, no debe permitirse que la imagen externa de la propia representación aspire al monumental estatus de arte superior (al menos hasta los principios de la postmodernidad, momento en que la nueva interpretación del arte superior y la cultura de masas permite que argumentos conspiratorios como los de Pynchon alcancen un nivel «artístico» o culto).

En lo referente a la dimensión colectiva de este aparato hermenéutico, lo que claramente introduce otro orden de cosas es la intensificación dialéctica de la información y comunicación como tales; tal intensificación permanece implícita mientras estamos en el dominio de la multitud o de la vista de pájaro de Victor Hugo sobre la batalla de Waterloo (en *Los miserables*); pero resulta problematizada en cuanto entra en el ámbito de la tecnología, desde un tema de tesis doctoral que podría llamarse «La primera aparición del ferrocarril en la literatura inglesa (o francesa)» hasta las desconcertantes vírgenes vestales del teléfono en Proust. En la medida en que el sistema mundial del capitalismo tardío (o postmodernidad) es de algún modo inconcebible sin la tecnología de medios computerizados, que eclipsa sus antiguos espacios y se transmite con una simultaneidad inaudita a través de sus ramificaciones, la tecnología de la información se convertirá virtualmente en la solución representativa, así como en el problema representacional de la cartografía cognitiva de este sistema mundial, cuyas alegorías siempre cabe esperar que incluyan un tercer término comunicacional.

Por lo tanto examinaremos las nuevas narrativas sintomáticas desde tres direcciones generales: 1) interrogándolas acerca de los modos en que sus mundos de objetos pueden prepararse, disponerse y reestructurarse alegóricamente a fin de convertirse en portadores de conspiración, de modo que el mobiliario existencial de la vida diaria se vaya transformando poco a poco en tecnología de las comunicaciones; 2) poniendo a prueba la inconmensurabilidad entre testigo individual —el personaje individual de una narrativa aún antropomórfica— y la conspiración colectiva, que de algún modo debe exponerse o revelarse mediante estos intentos individuales; 3) la cosa en sí, a saber, cómo puede conseguirse que los asuntos locales del presente y del aquí y ahora expresen y designen la totalidad ausente, irrepresentable; cómo los individuos pueden llegar a ser algo más que su propia suma; cómo sería un sistema global mundial después del fin de la cosmología.

# 1

Lo mismo que todo tiene más de un significado, también lo tiene la tecnología. Sería un error reducir el amenazador mundo de objetos constituido por conspiraciones alegóricas a aquel primer y fresco temor a las redes de espías e informantes que aparece en la década de los sesenta, momento en que los derechistas descubrieron toda una nueva generación de artilugios mediante los cuales no sólo alguien podía estar escuchándonos, sino escuchándole a uno personalmente. J. Edgar Hoover* resultaría una mascota sumamente anacrónica en el capitalismo tardío, aunque las preocupaciones por la intimidad parecen haber disminuido ahora que su erosión o incluso su abolición ha llegado a representar nada menos que el fin de la propia sociedad civil. Es como si nos estuviésemos entrenando de antemano para los estereotipados rigores distópicos de la superpoblación en un mundo en el que ya nadie dispusiera de un espacio propio o bien de secretos que fueran importantes para nadie. Pero, como siempre, la variable que pone en conocimien-

* En 1924 llegó a la dirección de la Oficina de Investigación del Departamento de Justicia de los EE.UU., y en 1935 reorganizó esta entidad convirtiéndola en lo que hoy conocemos como el FBI. Creó la Escuela, el Laboratorio y la Academia Nacional del FBI y puso en marcha nuevas secciones como la División de Identificación (con varios millones de fichas y huellas dactilares) o las famosas fuerzas especiales conocidas como los «G-men» (Hombres-G). (*N. de T.*)

to todo lo demás es lo más fundamental de las categorías abstractas: la propiedad aquí en concreto es la que explica una transición fundamental de lo privado a la sociedad anónima, esta última desenmascarando al primero, con lo que queda problematizado el mismo sistema jurídico en que se basa. La importuna pregunta que actualmente persigue a la cámara en su recorrido por nuestros diversos mundos vitales, buscando un objeto perdido cuyo recuerdo apenas puede retener, es cómo pueden existir cosas privadas y, aún menos, intimidad, en una situación en la que casi todo lo que nos rodea está inserto funcionalmente en todo tipo de esquemas y estructuras institucionales más amplios, que, sin embargo, pertenecen a *alguien*. Las viejas estéticas llevan a cabo torpes tentativas —interiores pasados de moda y espacios de pesadilla igualmente pasados— en una situación en la que no se han podido formar los nuevos hábitos adecuados y han desaparecido los anticuarios (Balzac, *La piel de zapa*). El problema de los objetos de nuestro mundo objetual no es ni su juventud ni su vejez, sino su masiva transformación en instrumentos de comunicación. Es lo que actualmente sustituye las viejas metamorfosis surrealistas, la ciudad onírica, el espacio doméstico del increíble hombre menguante o el horror a lo orgánico en tanto ciencia ficción, en la que, al rozar un objeto inanimado, de repente parece como si hubiésemos tocado la mano de alguien.

Retrospectivamente, sin embargo, y con la adecuada reinterpretación, todo ello podría haber sido una anticipación de esto cuya condición previa y fundamental es la desaparición de la naturaleza como tal. Una vez se ha confirmado este eclipse, oposiciones como las que se establecen entre lo animado y lo inanimado quedan relegadas a un trastero histórico que parece menos un museo o una tienda de trastos viejos que ese lugar al que va a parar la información cuando se borra por accidente un procesador de textos. Una vez que las plantas se han convertido en máquinas —aunque ni un solo soplo de viento haya agitado ese extraño paisaje idéntico a sí mismo—, todo objeto cambia y se convierte en un signo humano (reescribiendo después, como cabe esperar, todas las teorías del lenguaje y de los sistemas de signos). Hoy no son las mágicas bestias parlantes ni las «flores que vuelven la mirada hacia ti», sino el autómata andante del último y cavernoso apartamento privado de *Blade Runner* (Blader Runner, Ridley Scott, 1982): un anacronismo que salta del presente al futuro lejano de la tecnología androide; y ahora todos nuestros objetos, cualquiera que sea su estructura o utilidad, albergan la posibilidad de convertirse en horribles muñecas de dientes afilados (*Barbarella*, Barbarella, Roger Vadim, 1968).

No es otra la intuición plasmada en el nuevo realismo mágico de Derek Jarman y de Raúl Ruiz: que el surrealismo fue tan imposible como innecesario, dado que en algún otro sentido ya era real (ésta fue la original formulación de Alejo Carpentier a propósito del estilo literario en el prólogo de *El reino de este mundo*, pero que en la actualidad parece pertenecernos a todos). Incluso el Buñuel tardío (*El discreto encanto de la burguesía*, Le charme dis-

cret de la bourgeioisie, 1972; *Ese oscuro objeto del deseo*, Cet obscur objet du désir, 1977) está más cerca de esto que de su heroico período de deseos surrealistas y anhelos wagnerianos: *La edad de oro* (L'âge d'or, 1930) sigue siendo una importante reliquia de la época de los dioses y los héroes, aunque no lo sea ya para nosotros, ya que resultaría ridículo tratar de revivir la carga social de la respetabilidad burguesa y sus complejos tabús morales simplemente para devolver al impulso sexual el valor de un acto político.

En la Europa surrealista de la década de los veinte la discronía fue también la condición para que resurgieran momentos arcaicos del feudalismo español, el romance medieval francés o incluso el estado de naturaleza de Rousseau, en una modernidad incompleta encabezada por la grande y pequeña burguesía. Todo lo que parece quedar de esos efectos son las simulaciones del cine ocultista, que acompañan una supuesta vuelta a la religión como su ilusoria realización. Sin embargo en Jarman y Ruiz los momentos más «surrealistas» son aquellos en que los modernos artefactos tecnológicos —por ejemplo, un ordenador de bolsillo o un flamante coche de antaño cubierto de polvo bajo una gran escalera— están discretamente colocados entre el esplendor renacentista de los prelados romanos, sus ropajes y sus palacios (*Caravaggio*, Caravaggio, 1986), mientras que los obispos rezongones de Buñuel se convertían en huesos, dejando sólo sus ropas tras de sí en el promontorio rocoso sobre el que iba a fundarse la ciudad. Este salto a un tiempo profundamente geológico toma una dirección diferente a la de ese *shock* futuro: en efecto, al insistir en que su obra no tiene nada en común con el surrealismo, Ruiz ha cultivado incongruencias similares a la que aparece en un plano de *Cleopatra* (Cleopatra, 1963) en el que puede vislumbrarse un avión de pasajeros en la lejanía del cielo, por encima de los actores con sus túnicas.[1] Creo que ya no se trata de la «oportunidad objetiva» de Breton, sino más bien de la afirmación nietzscheana de que no existe el pasado y por lo tanto, en último término, tampoco el tiempo en absoluto, algo que puede sentirse a menudo en las películas de Ruiz, cuando este o aquel detalle fortuito vuelven a «situar» bruscamente un acontecimiento mágico en la cronología moderna.

Las tecnologías comunicativas y de la información —los mecanismos científicos de reproducción más que de producción (que sin embargo arrastran consigo a estos últimos y les dan totalmente la vuelta convirtiéndolos en su incomprendido antecesor)— subrayan y dramatizan esta transformación del mundo de los objetos como si fueran su idea material. Pero sólo se convierten en mágicos cuando se los entiende como alegorías de alguna otra cosa, de la entera red global descentralizada e inimaginable. Los nuevos componentes aparecen ya impresos en los créditos iniciales de *Los tres días del Cóndor* (Three Days of the Condor, Pollack, 1975), elegantemente proyectados en gráficos computerizados. En efecto, en el cine postmoderno los

1. David Ehrenstein, «Raoul Ruiz at the Holiday Inn», *Film Quarterly* XL, 1, otoño de 1986, págs. 2-7.

créditos se han convertido en un espacio discreto pero básico, en el cual, como en los viejos modos musicales, están codificados genéricamente los hábitos perceptivos que se desea de un espectador, dirigidos bien hacia la tecnografía, bien hacia la decografía.

La relación entre esta tecnología y la propia muerte se inscribe en la secuencia inicial de *Los tres días del Cóndor* —el asesinato, al parecer por error, de toda una oficina de investigadores y especialistas en espionaje en realidad de poca importancia— mediante el murmullo de los procesadores de textos entre el silencio de los cadáveres abatidos, mientras las máquinas continúan afirmando su existencia mecánica y siguen produciendo «texto» en una sonora y obsesiva sobrecarga (que resulta instructivo yuxtaponer con la amenaza orgánica del vago batir de alas y de arañazos de pollo durante la escena inicial de *El exorcista* [The Exorcist, Friedkin, 1973]).

Pero, al hablar de «media», normalmente se incluye y se abarca también el transporte. La incorporación que hace la película de Pollack de las grandes redes de tráfico, no es su rasgo menos hermoso y pertinente; no sólo saca los enormes puentes y autopistas de Manhattan, sino también el puente aéreo Nueva York-Washington y los extremos dialécticos del helicóptero y la camioneta, además de la inserción residual del sistema de ferrocarril, que supone el otro extremo de este mapa espacial, en algún lugar de las nieves de Vermont.

*Marathon Man* (Marathon Man, 1976) de John Schlesinger completó esta radiografía de mediaciones funcionales en el espacio como una especie de programa, una antología virtual de los tipos de espacio y clima que sugiere la vocación totalizadora de una colección geográfica como ésa, a menudo requerida como un tipo de apoyo o vestigio de sistemas narrativos que se proponen cartografiar la totalidad social de una forma más estructural y fundamental.

Sin embargo puede ser oportuno recurrir a una obra maestra de la vieja estética, *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959), de Hitchcock, como precursora genealógica de esta evolución. Como su título original sugiere, el esquema narrativo de esta película, que nos lleva de una habitación de hotel vacía a otra a través de la Norteamérica continental, vuelve a representar ese perfil vacío de los cuarenta y ocho Estados que todo buen norteamericano lleva consigo cual logotipo grabado en su imaginación.[2] La serie de recorridos que van desde el recién construido Edificio Seagran de Mies en Manhattan al ya famoso campo de maíz de Illinois, desde el cuartel general de la CIA en Washington a la desnuda corona pétrea de figuras en Mount Rushmore y a la casa en «modern style» en la frontera canadiense —realmente en el mismo límite del mundo (de donde despegan los aviones hacia el tenebroso telón de acero)— presta a los diversos paisajes mensajes narrativos concretos, pero complementarios, como en un regreso, en el mismo fi-

2. Véase mi «Spatial Structures in *North by Northwest*», en S. Žižek (comp.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan, saus jamais oser le demander à Hitchcock.* París, Navarin, 1988.

nal de la modernidad, a los paisajes semióticos de las narrativas tribales u orales que Lévi-Strauss nos descifró en ensayos como «La épica de Asdiwal».

Sin embargo el frenesí de la persecución —en Hitchcock claramente motivada sólo en el sentido más superficial por la intriga de espionaje, pero más fundamentalmente por el triángulo amoroso— otorga a este desplazamiento algo de la pasión y el valor de lo propiamente epistemológico; trata de coger al toro por los cuernos, como Mailer ha dicho de ese anhelo llamado la Gran Novela Americana, abarcando todo el suelo y todas las bases con la percepción subliminal de que este gigantesco *objet petit à* contiene de alguna forma los secretos del Ser en sí, siendo sólo comparable en esto al viaje desesperado que, en la novela *Ubik* (1969) de Philip K. Dick, lleva del antiguo aeropuerto de La Guardia en Nueva York a Des Moines (Iowa), tanatorio en el que el tiempo histórico se desintegra irremediablemente en torno al desventurado protagonista: aviones a reacción del futuro degradados a pequeños biplanos, alta tecnología desvaneciéndose como en un sueño, el espacio alargándose amenazadoramente a medida que los medios de transporte van haciéndose cada vez más primitivos... La pesadilla más brillante de Dick, en la que cada retroceso en el tiempo va haciendo ligeramente mayor la distancia de los propios deseos.

*Los tres días del Cóndor*, en cambio, despliega estos motivos geográficos como mera señal del «intento de totalizar». Por lo que respecta a lo que en literatura se llamaría su argumento, los temas cuidadosamente enlazados (Redford es un «lector», los juegos de guerra de la CIA están relacionados y opuestos estructuralmente al desciframiento de códigos en cuentos y novelas) no se corresponden con lo que actualmente se espera en un contexto de

*Los tres días del Cóndor*



suspense y por lo tanto están trivializados. Aparte de esta concepción extrema la elaboración concreta y más genuinamente cinematográfica y espacial de esos temas puede encontrarse en el descenso al interior de la central telefónica. Redford nos interesa más como mecánico informático y trabajador industrial que como especialista en lengua inglesa e intelectual, y los grandes paneles de conmutadores y conexiones recuerdan de nuevo el fantasmal contenido proletario de otras películas contemporáneas como *Alien* (Alien, Scott, 1979), si no ya al propio género policiaco (siempre, de uno u otro modo, testimonio de trabajo colectivo no alienado, que pasa la censura cuando se reescribe en términos de crimen y entretenimiento vulgar). También asistimos aquí a un tenue resurgir de los viajes arquetípicos más allá de la apariencia superficial de las cosas, desde la antigüedad y Dante hasta el escaparate/trastienda de Goffman, cuya forma canónica es la gran invitación de Marx a «abandonar, junto con el poseedor del dinero y el poseedor de fuerza de trabajo, esa esfera ruidosa, instalada en la superficie y accesible a todas las miradas, para seguir a ambos hasta el oculto lugar de la producción, en cuyo umbral se puede leer: "No admittance except on business"».[3] Esta promesa de una visión interior más profunda es el contenido hermenéutico del *thriller* de conspiración en general, aunque su espacialización en *Los tres días del Cóndor* parece de alguna forma más alarmante que las redes imaginarias de las sospechas habituales: la confirmación representacional de que cables y líneas telefónicas y centrales nos siguen a todas partes como un doble de las calles y edificios del mundo social visible en un mundo subterráneo y secreto; es un mapa cognitivo vívido, aunque paranoico, redimido sólo por esta vez mediante la posibilidad de que cambien las tornas, cuando el héroe sea capaz de entrar en los circuitos y pinchar el teléfono de quienes los estaban pinchando, aboliendo el espacio con su propio tipo de simultaneidad, que embrolla todos los enigmas y produce sus mensajes desde todos los rincones del mapa a la vez.

Pero la tecnología telefónica, por más reorganizada y postmodernizada que esté, resulta algo pasada de moda o arcaica en el nuevo paisaje postindustrial (como veremos, la representación parece haber exigido una regresión similar en las tecnologías de *Todos los hombres del presidente* [All the President's Men, 1976]). Saber si la representación puede recurrir directamente, de alguna forma novedosa, a la tecnología característica del tercer estadio del capitalismo, cuyo mobiliario formado por vídeos y ordenadores y cuyo mundo de objetos son notablemente menos fotogénicos que los medios y la tecnología de transportes del segundo (sin excluir los teléfonos), sigue siendo una de las grandes incógnitas aún abiertas en la cultura postmoderna en general. Seguramente las novelas de espías más recientes, con su desconcertante multiplicación de operaciones secretas o privadas insertas dentro de

3. Karl Marx, *Capital*, vol. 1, Londres, Peuguin. Verso, 1976, págs. 279-280 [trad. cast.: *El capital (obras de Marx y Engels*, t. 40), l. I, cap. 4, Barcelona, Grijalbo, 1976, pág. 191].

las públicas y sus vertiginosas estructuras de papel (filosóficamente más desmaterializadas e ideales que las del mercado de valores), basadas en el fácil, pero eficaz recurso del agente doble, de modo que todos los malos pueden transformarse en héroes en un abrir y cerrar de ojos, seguramente, digo, afirmarán, como mínimo hasta cierto punto, el propósito de construir una narrativa de alguna forma análoga y una sustitutiva de la inimaginable sobredeterminación del propio ordenador. Pero en este tipo de representaciones el efecto operativo es más confuso que articulador. En el momento en que nos damos por vencidos y ya no somos capaces de recordar de qué bando son los personajes y en qué relación se les ha mostrado con los demás, es cuando seguramente hemos comprendido la verdad profunda del sistema mundial (sin duda nadie se sorprenderá ni le resultará novedoso descubrir que el jefe de la CIA, el vicepresidente, el secretario de Estado o el propio presidente estaban secretamente detrás de todo). Esas confusiones —que evidentemente tienen algo que ver con los límites estructurales de la memoria— parecen señalar un punto sin retorno, más allá del cual el organismo humano ya no puede ajustarse a las velocidades ni a las demografías del nuevo sistema mundial. A partir de otros diversos fenómenos semejantes, pero oficialmente menos políticos, puede argumentarse que este síntoma pone de manifiesto una incapacidad más profunda del sujeto postmoderno para procesar la historia misma. Observé hace mucho tiempo, por ejemplo, en las edípicas novelas policiacas de Ross MacDonald, que cada vez iba haciéndose más difícil mantener separada la generación de los padres de la de los abuelos: actualmente esta sensación es endémica en toda una nueva generación de novelas policiacas que reflejan la necesidad de incorporar en ellas la historia.

En la literatura de más alto nivel es inevitable pensar en Pynchon como un *corpus* escrito que no evita la debilidad en la construcción argumental de la novela de espías (aunque las compensa con un nivel superior de calidad e intensidad); pero lo que pasa es que su interés se centra más bien en un espacio en el que se fraguan y elaboran nuevas figuras cibernéticas; estáticos vestigios del *op-art* devanan la desconcertante rotación de estas tramas cibernéticas. Las categorías narratológicas de Kenneth Burke, en las que se fuerza la *escena* para que funcione como una especie de *operación*, parecen ser extraordinariamente adecuadas para esos momentos, ahora lejanos pero todavía alucinantes, de la California de la década de los sesenta en *The Crying of Lot 49* (1966), cuando la conspiración de la especulación inmobiliaria resuena repentinamente con una especie de mensaje rúnico:

> Ella condujo hasta San Narciso un domingo, en un Impala de alquiler. No pasaba nada. Miró por una pendiente con los ojos entornados por la luz del sol hacia una gran extensión de casas que habían crecido todas juntas, como una cosecha bien cuidada, de la inerte tierra parda; y pensó en el momento en que había abierto un aparato de radio para cambiar las pilas y vio su primer circuito impreso. Ahora, desde su perspectiva superior, el ordenado torbellino de casas y

calles la asaltaba con la misma inesperada y asombrosa claridad con que lo había hecho la placa del circuito. Aunque sabía incluso menos de aparatos de radio que de los californianos del sur, los patrones externos de ambos poseían un sentido jeroglífico cercano al significado oculto, a la voluntad de comunicar. Lo que el circuito impreso podía haberle contado (si hubiese intentado descubrirlo) parecía no tener límites; así, durante su primer minuto en San Narciso, una revelación vibró también junto al otro lado del umbral de su comprensión. La bruma suspendida cercaba el horizonte, el sol sobre el claro paisaje beige era hiriente. Ella y el Chevy parecían aparcados en el centro de un instante singular, religioso. Como si en alguna otra frecuencia o más allá del ojo de algún torbellino que rodara demasiado despacio para que su piel recalentada pudiera sentir la frialdad centrífuga, se estuvieran diciendo palabras.[4]

La habilidad representativa de esta novela consiste en su identificación de la conspiración con el propio medio, en este caso el sistema postal, en el que la contradicción entre propiedad privada y producción social se vuelve a dramatizar mediante la enigmática reaparición de sistemas de correo «privados». Pero la fuerza de la narrativa de Pynchon no reside tanto en la tecnología avanzada o futurista de los medios contemporáneos como en el pasado arcaico con que los dota: las pseudohistorias de los diversos sistemas postales y de los sustitutos de los sellos, las huellas dejadas en viejos libros, los restos archivados de lo que el presente imagina haber dejado atrás. En efecto, la duda más siniestra que inspira esta novela —y que quiere traspasar a sus lectores para, más allá de éstos, dotar a la propia época actual con una impalpable pero omnipotente cultura de la paranoia— es la conjetura de que si nuestra colección de fósiles estuviese completa, seguramente podríamos encontrar el cuerno de la *Thurn and Taxis* en artefactos homínidos de tiempos tan lejanos como el Pleistoceno. Aun así debe observarse que no es el sistema de diseño de los circuitos del ordenador lo que produce este notable efecto, sino más bien la propia hermenéutica arqueológica, que dota a los objetos cibernéticos de un poder sugestivo inencontrable en ellos por sí mismos.

Después Pynchon, que sigue adentrándose en los años cincuenta y en las conspiraciones algo diferentes de la época de McCarthy, representa la epifanía conspiratoria de un modo bastante diferente, evitando lo místico en favor de las pequeñas represiones del burocrático día a día:

> Ella condujo hacia el centro de la ciudad con especial cuidado porque se sentía con ganas de hacer daño a alguien, encontró una tienda de licores con un gran cartel donde decía «Se abonan cheques», y también se lo rechazaron. Propulsada por los nervios y la cólera, persistió hasta llegar al siguiente su-

4. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*. Nueva York, Bantam, 1967, pág. 13. La equivalente irrupción cinematográfica en la representación de la conspiración mediante los medios de comunicación se ha atribuido a menudo a *Supergolpe en Manhattan* (The Anderson Tapes), de Sidney Lumet (1972) (al que, en este caso, debe añadirse la última realización de Peckinpah, *Clave: Omega* [The Osterman Weekend, 1983]).

permercado, donde le dijeron que esperara mientras alguien iba a la oficina a telefonear.

Allí fue donde, contemplando a través de un largo pasillo de alimentos congelados, allende las cajas registradoras, el resplandor negro terminal de los ventanales de la fachada, alcanzó un instante de innegable clarividencia, raro en su vida, pero reconocible. Comprendió que el filo del hacha de la política económica de Reagan giraba por todas partes, que ella y Flash ya no estaban exentos, que podían ser fácilmente entregados al mundo exterior y, dentro de él, a cualquier asunto inconcluso que podía ahora... como si todos aquellos años los hubieran preservado sanos y salvos en un espacio sometido al tiempo, pero ahora, obedeciendo al capricho incomprensible de algo instalado en el poder, tuviesen que integrarse de nuevo en la mecánica de la causa y el efecto. En algún lugar tropezarían con un hacha real, o algo igualmente doloroso, jasónico, mortífera hoja-en-la-carne... aunque a la distancia a la que ya habían sido trasladados ella, Flash y Justin todo se haría con claves de teclados alfanuméricos que representarían ingrávidas e invisibles cadenas de presencia o ausencia electrónica. Si las pautas de unos y ceros eran «como» pautas de vidas y muertes humanas, si todo lo referente a un individuo podía representarse en expedientes de computadora mediante una larga cadena de unos y ceros, entonces, ¿qué tipo de criatura se representaría mediante una larga cadena de vidas y muertes? Tendría que ser al menos un nivel superior... un ángel, un dios menor, algo salido de un ovni. Se necesitarían ocho vidas y muertes humanas sólo para crear una letra del nombre de ese ser... su expediente completo podría ocupar un espacio considerable de la historia del mundo. Somos dígitos en la computadora de Dios, tarareó, más que pensó, en su fuero interno, al son de una vulgar melodía espiritual, y lo único para lo que servimos, estar muertos o vivos, es lo único que Él ve. Todo aquello por lo que lloramos, por lo que luchamos, en nuestro mundo de sangre y trabajo, le pasa desapercibido a ese intruso cibernético que llamamos Dios.

El encargado del turno de noche regresó, sosteniendo el cheque como si fuera un pañal desechable.

—Hay orden de no pagar esto.

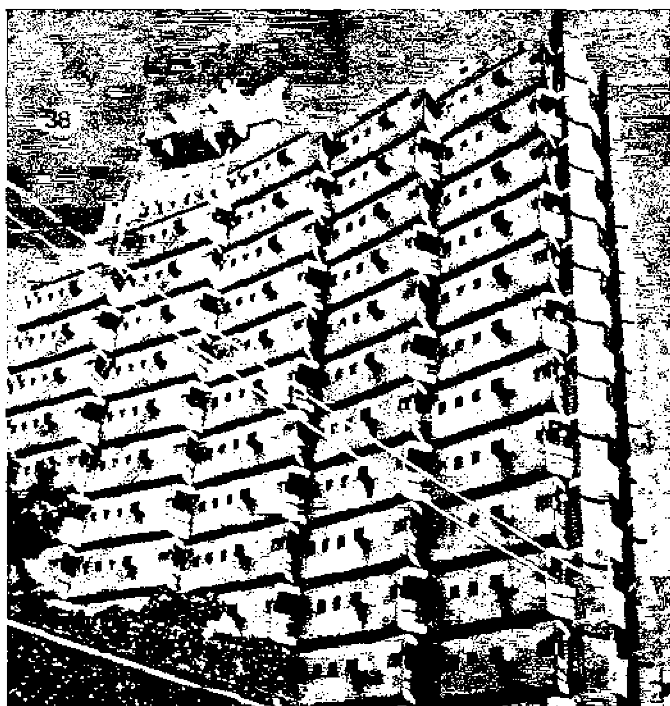
—Los bancos están cerrados, ¿cómo pueden dar esa orden?

El encargado dedicaba buena parte de su vida laboral a explicar la realidad a las manadas de computanalfabetos que entraban y salían en masa de la tienda.

—La computadora —empezó amablemente, una vez más—, no necesita dormir, ni siquiera descansar. Es como si estuviera abierta veinticuatro horas al día...[5]

Pero en este texto, sin duda el más radical de Pynchon desde el punto de vista político y un tardío ataque antiautoritario desde los sesenta enfocado a la década de Reagan, uno se pregunta en ocasiones si no se ha invertido la trama estereotipada que constituye la forma interna de Pynchon, de modo que los momentos de miedo deriven de lo que ya sabemos de los años Nixon/Reagan y de sus conspiraciones internas, en vez de ocurrir en el sentido

5. Thomas Pynchon, *Vineland*. Boston, Little, Brown, 1990, págs. 90-91 (trad. cast.: *Vineland*, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 92 y sigs.).




Youji Watanabe, Edificio Cielo n. 3 (Tokio, 1971)

contrario, proyectando una bocanada fresca de inédita ansiedad en argumentos a la vez tan cómicamente inverosímiles como quizá proféticos. Esta cuestión tendrá que plantearse de nuevo cuando comentemos *Todos los hombres del presidente.*

Así pues, cabe esperar que la alternativa estructural a una situación en la que los objetos tecnológicos están dotados de poder simbólico por sus contextos narrativos, resida en objetos cuya misma función genere lo narrativo y produzca la conspiración por derecho propio, con lo que la atención se desviará de la inadecuación visual de esos objetos. Esos edificios de apartamentos japoneses construidos como montones de cintas de casete ya no pueden introducirse en el radiocasete del macrocosmos; pero en *Impacto* (Blow out, De Palma, 1981) los medios de comunicación no sólo escriben su propio registro, sino que incluso reescriben el mundo —o al menos su banda sonora— y producen otras tantas historias alternativas. El sonido característico del disparo del rifle del asesino se puede cortar o montar de nuevo y la banda sonora «real» o documental de un asesinato puede montarse en una película de terror, de modo que no se desperdicie nada.

Como sugiere su evidente alusión estructural a *Blow-up* de Antonioni (Blow Up, 1966), películas como *Blow Out* o *La conversación* (The Conver-



*Impacto*

sation, Coppola, 1974) se comprenden mejor como momentos del proceso histórico de postmodernización, en el que la modulación decisiva de la imagen visual a la auditiva es tan fundamental como paradójica, dada la afinidad universal de la cultura postmoderna con la visibilidad y la espacialidad. En efecto, quizá la propia omnipresencia de la mercancía visual requiera el distanciamiento y el paso a través de un registro sensorial diferente, dotado de una lógica temporal discontinua, más apta para estructurar sus sucesos y componentes. Por otra parte, la tendencia más profunda de lo postmoderno a una separación y una coexistencia de niveles y subsistemas ha contribuido ampliamente —tanto en la teoría como en la práctica cinematográficas— a crear un sentido más agudo de la semiautonomía del sonido y de la necesidad de que funcione como contrapunto de lo visual en lugar de simplemente subrayarlo.[6]

De todas formas, aunque *Blow Out* y *La conversación* conservan el referente en torno al cual Antonioni filmó su película de forma mucho más abierta (¿fue realmente el asesinato lo más importante?), el desplazamiento de lo visual a lo auditivo tiene el efecto (muy postmoderno) de anular la dimensión heideggeriana y metafísica de Antonioni, puesto que ya no pueden ofrecer ningún desconcertante campo baziniano de entes a la inspección desesperada.[7] No es sorprendente que esta ocultación de la «cuestión del Ser» deje

6. Véanse, por ejemplo, Marie-Claire Ropars-Wuillemer, *L'écran de la mèmoire*. París, Seuil, 1970; Rick Altman (comp.), *Cinema/Sound, Yale French Studies* 60, 1980; Michael Chion, *La Voix du cinéma*. París, Éditions de l'Étoile, 1982; y Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror*. Bloomington (Ind.) 1988.

7. *Signatures of the Visible*. Nueva York, Routledge, 1990, págs. 191-197.



*Blow-up*

ahora al texto fungible y abierto a todas las manipulaciones que le ofrece el mundo de las corporaciones. El fotógrafo artístico de la película de Antonioni, que todavía aseguraba la función artística del filósofo, aunque se ganara la vida fotografiando a modelos, es restituido por técnicos que se venden al mejor postor.

De forma significativa estas dos películas más recientes (*Blow Out* y *La conversación*) comparten un episodio clave que en la actualidad debe considerarse autorreferencial, a saber, la destrucción del aparato mismo de reproducción, el regreso al laboratorio saqueado, en el que grandes carretes de cintas festonean irrisoriamente el lugar de trabajo como entrañas destripadas. Esta destrucción, que llena o implosiona el espacio, es de un tipo peculiar, muy distinta de la violencia muda que se inflige a un solo objeto o instrumento (como en el final de *El oso* de Faulkner). Aquí no se subraya el valor del objeto físico —que es una lástima ver roto en pedazos— sino más bien su inutilidad literal y esencial: la obra de arte irreproductible, una vez que se le niega su capacidad de reproducción y se la reduce a mera basura de la alta tecnología. Se trata claramente de una necesaria *scène à faire*. que subraya emblemáticamente la carencia de fuerza icónica de la nueva tecnología reproductiva y que en este sentido marca la máxima distancia con los grandes «objetos mediáticos» de la gran producción moderna, como el transatlántico o el avión. En *Blow-up* se suprimen silenciosa y discretamente las propias imágenes, los iconos fotográficos; la violencia física apunta a la inesenciali-



*Blow-up*

dad no visual de los instrumentos de reproducción —consola de televisión, cassettes, impresiones de ordenador, etc.—, que entonan el canto fúnebre por la muerte del hombre en *Los tres días del Cóndor* y de los que Pynchon intentó burlarse con definitiva excepcionalidad plástica en *The Crying of Lot 49*. Destrozando el aparato se subraya la separación entre forma y contenido en esas representaciones postmodernas de la totalidad, en las que ni el argumento ni su nuevo mundo de objetos tecnológicos pueden resistir la carga y el significado del ideologema conspirativo que se trataba de revelar, no sólo su particular secreto político sino el secreto mismo del sistema mundial.

Se trata de una separación que censura la pretensión tradicional con que las obras de arte de alta cultura pretenden dar forma a su contenido en un tejido sin costuras, descubriendo de este modo en su superficie la mella en el cristal o la mosca en la sopa. Del mismo modo suprime los privilegios representativos de la baja cultura o cultura-basura, ya que precisamente esta separación entre forma y contenido debe ser el contenido fundamental —y también la forma— de la alegoría conspirativa de la totalidad del capitalismo tardío. De modo que las paradojas del valor de la alegoría —y de la propia postmodernidad— se repiten interminablemente, una vez que el fracaso estructural es una nueva especie de éxito por derecho propio, pues lo que hay de peor en estas obras de arte a menudo puede ser también mejor que lo que de mejor hay en ellas.

Éstas son también las paradojas que justifican el estatus único de *Videodrome*, de David Cronenberg (Videodrome, 1983) dentro de nuestro para-



*Videodrome*

digma; una película que debe su posición canónica casi clásica a haberse evadido triunfalmente casi por completo de todas las cualidades de la alta cultura, desde la perfección técnica a las discriminaciones del gusto y al cánon de la belleza. En él el propietario de un canal de televisión porno de Toronto (James Woods), estudiando la posibilidad de adquirir películas realmente *snuff** descubre que el producto en cuestión (producido por una organización llamada Videodrome) contiene una señal subliminal que provoca alucinaciones y, finalmente, la muerte por lesión cerebral. Esto resulta ser una conspiración derechista contra la degeneración de los valores morales, de la que consideran igualmente responsables a la pornografía y a la televisión. Este hallazgo de Woods lleva entonces al descubrimiento de una contraconspiración de carácter más protelevisivo, religioso, en la que el rayo catódico se utiliza como tratamiento e instrumento de regeneración. Pero alcanzado este punto, las consecuencias imprevistas sobre el propio proceso (al estilo de Philip K. Dick) y los siguientes efectos alucinatorios son tan complejos que alivian al espectador —capaz ya sólo de presenciar pasivamente la manipulación del desdichado James Woods por ambos bandos— de cualquier responsabilidad narrativa ulterior, a medida que el protagonista se convierte a la vez en asesino-vengador, víctima suicida engañada y sacrificada.

Tenemos una versión comercial y occidental de la estética política ter-

* Películas pornográficas en las que uno de los participantes muere realmente ante las cámaras. *(N. de T.)*

cermundista del «cine imperfecto» cubano, y no sólo en función de los rasgos genéricos del cine de serie B (el cine de terror de bajo presupuesto y demás). En otro lugar he expuesto algo que aquí resulta especialmente importante, a saber que el ideologema de la forma cara, elegante y brillante, en la postmodernidad coincide dialécticamente con su opuesto en todo tipo de arte chapucero, punk y basura.[8] Por otra parte, en la línea de retorno a los orígenes de buena parte del cine contemporáneo (las cámaras en mano de Godard, la quintaesencia del arquetipo plebeyo de la *home movie*), esta producción repite también aquellos antecesores más humildes que son en *Videodrome* la pornografía en tanto que tal y el cine *snuff* «en vivo». Así pues también aquí la autenticidad en el detalle y en el uso de la cámara supone una aproximación gradual a la asquerosidad palpable del modelo arquetípico, sin excluir un color asombrosamente llamativo y de mal gusto; y esta profunda afinidad formal es distinta de cualquier adhesión apasionada, ideológica o religiosa, al estatus del cine de serie B. Por último el lugar que ocupan esta película y su producción en el sistema mundial tampoco es un mero accidente externo; como veremos, deja huella en el contenido y está tematizado por derecho propio. Pero incluso en términos de un sistema de señales, la procedencia canadiense de *Videodrome* (y del propio Cronenberg) margina la obra internamente y le asigna una resonancia semiperiférica, en especial en la medida en que no tiene la intención de ejemplificar una producción cultural nacional (o como mínimo anglocanadiense), aun cuando sus valores más profundos (el horror a la pornografía estadounidense, por ejemplo) son muy canadienses, o al menos de Toronto.

Aún hay otra razón por la que el nuevo cine de conspiración en general no puede aspirar a un estatus estético elevado. Ésta tiene que ver con la desaparición de la oposición entre arte elevado y cultura de masas en lo postmoderno en general y, más en concreto, en la desaparición del prestigio de lo literario y de sus antiguas estructuras. Ya hemos visto cómo en Pynchon las ideas oficiales o los temas intelectuales se reducían a la inmanencia en la representación misma, de modo que un eslogan como «paranoia» ya no es del mismo orden que las «ideas» que debatían los personajes de Dostoievski o Thomas Mann ni que las especulaciones hiperintelectuales de Proust o Musil. En vez de ello tales palabras se convierten en un objeto mediático y en una pieza de basura cultural comercial incrustada en el montaje y asimilada al contenido de la obra y no a las intenciones del autor o a sus mensajes ideológicos. Este descrédito de lo «literario» y su asimilación a temas e ideas de la antigua usanza es omnipresente en la producción cinematográfica contemporánea (occidental), que ha liquidado triunfalmente su gran momento moderno —el de los grandes *auteurs* y sus «mundos» estilísticos— y con él las auténticas «filosofías» a las que evidentemente aspiraban realizadores como Bergman y Welles, Hitchcock y Kurosawa.

Sin embargo se sigue conservando la envoltura exterior de la antigua for-

8. *Ibíd*, págs. 218 y sigs.

ma; *Videodrome* nos explica cuidadosamente sus «temas»: la peligrosidad social de la televisión y de la cultura de masas en general, reflexiones mcluhanianas sobre los cambios físicos y las mutaciones perceptivas que supone la prolongada exposición al nuevo medio, incluso las viejas cuestiones filosóficas acerca de lo Bueno y de si los apetitos culturales de las masas conducen automáticamente a ello. Todos éstos son temas serios que tienen tras de sí largas y distinguidas tradiciones de especulación y debate filosóficos; pero ¿quién estaría dispuesto a afirmar que *Videodrome* representa una seria contribución a su desarrollo? Sin embargo, resulta igualmente evidente que no los desfigura siguiendo la moda o rebajando su nivel, aunque el espectador pueda estar tentado en algunas ocasiones de considerarlo un homenaje a uno de los más importantes pensadores canadienses. Mi opinión es que en la nueva dimensionalidad del espacio cultural postmoderno las antiguas ideas de tipo conceptual han perdido su autonomía y se han convertido en algo así como subproductos y vestigios proyectados en la pantalla de la mente y de la producción social mediante la culturización de la vida diaria. Así pues la disolución actual de la filosofía refleja esta modificación en el estatus de las ideas (y de la ideología), que desenmascara por sí misma, de forma retroactiva, todo tipo de «conceptos» filosóficos tradicionales, por no haber sido nunca más que síntomas de la conciencia que no podían identificarse como tales en las sociedades (o modos de producción) desamparadas culturalmente, premediáticas y residuales del pasado. Lo que en la actualidad se denomina Teoría es, sin duda, otro signo de este desarrollo histórico trascendental, el cual, haciendo de la Cultura un absoluto, ha problematizado profundamente la vocación de cualquiera de sus productos, textos u obras individuales (si ya no pueden «significar» nada ni transmitir ideas o mensajes, incluso, en forma de «tema» o de «problema», ¿qué nueva función pueden reclamar?).

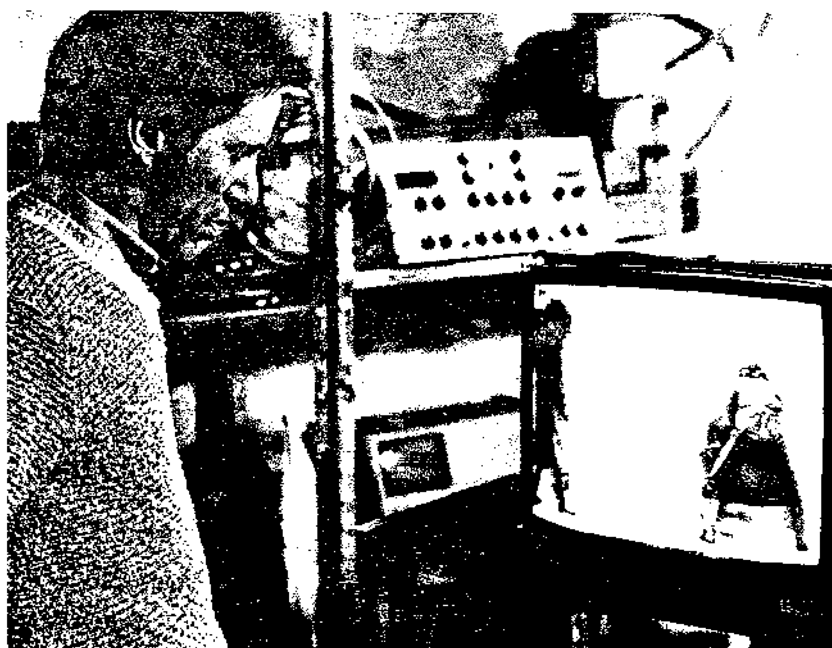
Vale la pena añadir que los «conceptos» que he identificado anteriormente en el texto de *Videodrome*, son de una u otra forma conceptos «mediáticos»; así pues ¿acaso se trata sólo de la única familia de conceptos de este tipo que ya no puede alcanzar una abstracción filosófica respetable? ¿O debemos plantearnos la conclusión más pesimista de que todos los conceptos filosóficos abstractos en el fondo siempre fueron «conceptos mediáticos», sin que fuésemos conscientes de ello? De cualquier modo la noción de cartografía cultural en que se apoya la presente investigación, hace alusión a cierta vocación nueva de la obra cultural postmoderna y al mismo tiempo especifica la función fundamental de la «idea mediática» en cualquier acción lograda de triangulación social o cartografía cultural, un acto que siempre parece incluir en él mismo (como en alguna nueva versión postmoderna de la autorreferencialidad del gran arte moderno) la representación de su propio sistema mediático.[9]

9. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham, NC, Duke University Press, 1990, capítulo 8 y págs. 416-418 (trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991).

Pero la crisis de la anterior temática literaria también lleva consigo claras ventajas formales para un nuevo cine de este tipo, sin tema, que desde luego borra sus huellas mediante una simple afiliación genérica y su identificación como cine de terror. (*Videodrome* reproduce finalmente los ritmos pornográficos de la violencia física cada vez mayor y más terrorífica, que alcanza su clímax con el cuerpo que estalla —ahora un androide al estilo *Alien*—, y su característica melancolía tras la plenitud del suicidio final.) Sin embargo, al nivel del significado, lo que sucede es esa inmensa desdiferenciación de los niveles tradicionales que parece caracterizar tantas otras cosas en la sociedad y la cultura contemporáneas y en sus teorías. Con la expansión de la antigua esfera cultural hasta abarcar e incluir en su interior todo lo relativo a la vida social (algo que también podría considerarse una inmensa mercantilización y comercialización, la virtual realización definitiva del proceso de colonización por la mercancía iniciado en el capitalismo clásico), resulta imposible determinar cuándo nos encontramos ante lo específicamente político o cultural o social o económico, sin olvidar lo sexual, lo histórico, lo moral y demás. Pero esta imbricación, que sin duda presenta ciertos inconvenientes notables en el dominio del pensamiento y de la acción, únicamente intensifica el poder significante de esa obra, cuyas irisaciones, virtualmente inagotables, alcanzan a cualquiera de los temas indicados.

¿No es *Videodrome*, por ejemplo, la historia de la clásica lucha entre un pequeño empresario y una gran compañía sin rostro? El propietario (James Woods), del Canal 83, pequeña televisión independiente, es finalmente sobornado por la gigantesca compañía óptica que está detrás de Videodrome, que se apodera de su competidor y lo engulle. Así pues el giro potscontemporáneo que cobra esta narración heroica tradicional, incluye claramente la monopolización internacional en curso de los medios y de las diversas industrias culturales locales (sin excluir las editoriales). De modo que lo que tenemos ante nosotros es una interpretación económica totalmente explícita del texto como un relato sobre los negocios y la competitividad; y merece la pena medir la distancia entre este contenido económico abierto y explícito (que sin embargo muchos espectadores considerarán un pretexto secundario para lo demás) y el profundísimo impulso alegórico que insiste en comprender este rasgo como la visión articulada de una pesadilla sobre cómo nos sentimos los individuos en el nuevo sistema mundial multinacional. Es como si tuviera que tematizarse lo estrictamente económico, haciéndose así marginal, para que la alegoría socieconómica más profunda pasase la censura.

Por otra parte toda una serie de interpretaciones políticas compiten también por ocupar la superficie del texto, apareciendo y desapareciendo: la secuencia del asesinato es claramente tópica, con su manipulación del héroe como cabeza de turco (sombras de *El último testigo* [The Parallax View, Pakula, 1974], de la que hablaremos posteriormente). Una atmósfera residual de la política global de los sesenta y setenta envuelve también la narración, con sus extensiones al Tercer Mundo, sus terroristas e infiltrados, su puritanismo



*Videodrome*

revolucionario. En efecto, la confusión entre tortura y sexo no deja claro al principio si se trata de ejecuciones políticas o de pornografía en las primeras emisiones de Videodrome, que parecen proceder de algún lugar de Malasia. El invariable plató del programa de televisión presenta un muro de adobe nada occidental, presumiblemente electrificado; por otra parte, invirtiendo la cuestión por un momento, los personajes comentan que la pornografía misma —suponiendo que sean eso los programas de Videodrome— es un tema político en muchos países del Tercer Mundo y que allí se castiga con la muerte.

Cuando se identifica la auténtica procedencia de la transmisión (resulta ser Pittsburgh, convirtiéndose así en capital cinematográfica), las implicaciones de la interpretación revisada no dejan de ser políticas; pero sus fundamentos cambian radicalmente. El subtema canadiense de la marginación económica y cultural sigue presente en esta elección de un área urbana estadounidense antiguamente industrial, no céntrica y semiperiférica (algo así como una ciudad hermana de Toronto en marginalidad). En realidad en Pittsburgh, como en las zonas de Toronto estancadas económicamente que se muestran, el decadente centro de la ciudad se relaciona con la basura cultural, sin duda mediante *peepshows* y tiendas de libros clasificados X. (Recuérdese también que Pittsburgh fue el lugar elegido para *Martin*, la película de vampiros de George Romero [1978], uno de los logros más extraordinarios del reciente resurgimiento del cine de terror o de serie B.)



*Videodrome*

Pero las marginalidades especiales connotan también una serie distinta de intereses políticos, que podríamos catalogar eufemísticamente como «populares». Éstos son las redes de vigilancia y paramilitares que surgen fuera de los grandes centros urbanos, dominadas por moralismos cortos de miras, generalmente de tipo racista y sexista. Es como lo que al fin se revela *Videodrome*, como se ha dicho anteriormente, una conspiración moralista totalitaria que, asqueada de la inmoralidad permisiva que los medios incentivan en todas nuestras sociedades, ha instaurado una insólita campaña de exterminio: una señal subliminal emitida a través de los programas pornográficos provoca un tumor incurable, que va acompañado de alucinaciones y distorsiones perceptivas dignas de Philip K. Dick; señal que finalmente se utilizará contra los degenerados espectadores de los países desarrollados. Sin embargo en este caso el movimiento político va más allá de las diferencias de clases, al unir a hombres de negocios bien pensantes con mecánicos y técnicos del tipo paramilitar postvietnamita. Este movimiento podría estar sin duda en cualquier parte, esperando su momento oportuno, cómodamente camuflado en el tejido social habitual: «Tiene algo que tú no tienes, Max; tiene una concepción y eso es lo que le hace peligroso». En esta hermenéutica concreta se han eliminado la apariencia de un fin de las ideologías y de la instauración universal de la razón cínica (si no el tema del beneficio y del dólar todopoderoso), a fin de mostrar la amenazadora supervivencia de la verdadera convicción.

No es de extrañar, pues, que esta interpretación fantástica del tipo Ku-Klux-Klan abra el camino a un tipo de políticos bastante distintos, esto es, al



*Videodrome*

estricto resurgimiento: sólo una nueva religión —Video New Flesh— puede competir con el movimiento paramilitar industrial. Organizada según las doctrinas del fallecido profesor mcluhaniano, ofrece un tratamiento de vídeo para vagabundos asociales y delincuentes urbanos, prometiendo algo así como un salto evolutivo o una mutación de la especie mediante su nueva prótesis perceptiva en el rayo catódico. De forma optimisma Video New Flesh considera que el tumor de Videodrome no es más que la antesala del desarrollo de un nuevo órgano perceptivo, que funciona como nunca antes pudo soñarse. Así pues las anticipaciones y premoniciones de la transfiguración están codificadas aquí por ambas caras de una transformación de la cultura (tecnológica) y de una reaparición de la religión (el catolicismo desempeñó también un papel fundamental en el pensamiento de McLuhan).

Lo que al final tiene más interés en esta titánica lucha política entre dos grandes compañías sin rostro (en las que el desafortunado Max es poco más que un peón) es que finalmente son lo mismo, los rostros gemelos de nuestra reflexión inconsciente sobre las inevitables mutaciones que nos depara una historia actualmente reprimida: temor y esperanza al mismo tiempo, la aversión hacia los nuevos seres en que tenemos que convertirnos una vez nos despojemos de la piel de nuestros valores actuales, íntimamente entrelazados, como en cierto ADN de la fantasía colectiva, con nuestro anhelo casi religioso de transubstanciación social en otra persona y otra realidad. Pero también son lo mismo respecto al cambio más banal de los valores que sustentan el mecanismo narrativo convencional. Lo mismo que el fervor moral del enemigo conspiratorio (que en realidad no podemos compartir) se pre-



*Videodrome*

senta como un *shock* —fanáticos o no, estos destructores mediáticos al amparo de la alta tecnología defienden la Bondad y la Virtud en todos sus significados tradicionales—, pues la conspiración aparentemente benigna o «blanca» del New Flesh no duda en enviar despiadadamente a la muerte a James Woods. Sin duda este dualismo de la conspiración por medio de interruptores es preferible narrativamente a la proliferación de redes de vigilancia privadas y sub-CIAs que se ha implantado como un cáncer en el viejo género de las novelas de espionaje; pero presenta sus propios problemas formales, a los que se referirá en la conclusión.

Pero si *Videodrome* debe su notable polisemia política al espacio liberado por el fin de las ideas, conceptos y temas tradicionales, también es capaz, por lo mismo, de participar en esa reducción al cuerpo siempre presente en lo postmoderno; en este caso la reducción es hábilmente manipulada mediante los medios físicos y repugnancias sexuales profundamente inconscientes que persisten de forma autónoma e independiente en el cuerpo social,

pero que de forma ocasional, como en este caso, se pueden aprovechar a un nivel más profundo en favor de la energía libidinosa de la obra como en un intercambio de iones cultural y psicoanalítico. Lo primario es aquí sin duda el temor a lo propiamente subliminal, la pantalla de televisión como parte del ojo; esta sensación de incorporar sustancias sucias o dañinas, que recorre todo el camino desde las fobias al agua fluorada y lo que ésta podía afectar a nuestros «preciados fluidos corporales», hasta la profunda brujería y envidia de las sociedades campesinas y tribales. Sin duda la discrepancia entre el monitor de vídeo y la pantalla de cine introduce una vacilación en cualquier referencia absoluta a uno mismo. Con todo, las supuestas señales subliminales de la imagen Videodrome pueden considerarse como intensificaciones de la innovadora agresión de Buñuel al ojo del espectador (con una navaja de barbero), mientras que las más profundas fantasías acerca de las propiedades letales del consumo van por lo menos desde la legendaria coca de la Coca-Cola hasta las nuevas preocupaciones de la era publicitaria, representada en la novela de ciencia ficción *The Space Merchants* de Pohl y Kornbluth (1953) por una marca de café que crea adicción. De este modo, la originalidad de Philip K. Dick consistió en unir los miedos gemelos de la adicción y de la esquizofrenia (con sus retroalimentaciones y sus alternantes mundos alucinatorios) en una combinación letal que la pesadilla mediática de Cronenberg trasciende, reemplaza y a la vez intensifica, trasladándola a la sociedad del espectáculo o capitalismo de la imagen.

Las preocupaciones fisiológicas alimentan también imágenes de pesadilla grotescamente sexuales, en las cuales los machos se feminizan mediante la inserción de cassettes orgánicos (cuando no revólveres) en una ranura húmeda recién abierta bajo el esternón. Una repulsión corpórea de este tipo posiblemente tiene la función básica de expresar temores sobre actividad y pasividad en las complejidades del capitalismo tardío, y sólo de forma secundaria recibe un contenido de género (aunque éste alcance en otra parte de la intriga una figuración distinta o semiautónoma). Por su parte, las tres mujeres —la señora griega o eslava, distantemente aristocrática, que se gana la vida como número de relleno en espectáculos semipornográficos y bohemios; la terapeuta radiofónica terriblemente sexy (Deborah Harry), cuyos experimentos con el sadomasoquismo la conducen directamente a Videodrome y es de suponer que a la muerte; y la hija y heredera espiritual del profesor, que administra la Capilla de los Rayos Catódicos y también la conspiración blanca del New Flesh— forman una tríada que claramente deletrea para Max la estructura de la antigua fantasía masculina de la triple diosa: madre, esposa e hija. Se trata de una estructura que refuerza la película de dos modos distintos: en primer lugar cerrando formalmente *Videodrome* de un modo independiente que lo sobredetermina, y además funciona como una especie de bloque genérico secundario por sí mismo, que previene preguntas embarazosas sobre las contingencias del argumento y sobre el elenco de sus personajes. Pero también ofrece un nuevo registro precisamente para los

efectos de suciedad y degradación de los que depende la película: la mala madre, cuya sexualidad ilícita se dirige incestuosamente hacia muchachos; la esposa insaciable, cuyos impulsos reinventan, más allá de la permisibilidad establecida de las relaciones sexuales «normales», el tabú de la tortura y de la muerte; y la fría vestal, que representa la ley de otra persona, el padre ausente, y que, tras exponer deliberadamente a Max al rayo le empuja a su suicidio manipulado.

Sin duda el cierre es una de las cuestiones fundamentales que uno desearía plantear acerca de este tipo de representaciones conspiratorias, y sin duda un efecto está en relación fundamental con el problema de la totalidad en sí misma. En efecto, el sentido del cierre apunta aquí a que de algún modo se ha llegado a todo lo fundamental y a que al menos se ha esbozado las dimensiones y coordenadas galácticas de una totalidad social ya global. Resulta evidente que, en la medida en que dichas totalidades nunca pueden percibirse a simple vista (donde, en cualquier caso, no pasarían de ser meras imágenes contemplativas y epistemológicas), también el cierre, en lo postmoderno y tras el fin de la obra orgánica (moderna), se ha convertido en un valor discutible si no en un concepto sin sentido. Por lo tanto será oportuno hablar de un efecto de cierre, del mismo modo que hablamos de cartografía o de triangulación de una totalidad, en vez de percepción o representación.

Lo que una película como *Videodrome* muestra soberanamente es no sólo el modo en que, en buena parte de la producción cultural contemporánea, se garantiza un notable efecto de cierre mediante el mismo espacio y la espacialidad, como he mostrado anteriormente; también en el cine, y acaso también en algún otro arte o medio, lo que solía denominarse valor estético encuentra aquí y ahora su nuevo lugar en el ámbito de una percepción elevada y especializada. En efecto, el complot conspiratorio de *Videodrome* puede considerarse algo así como un pretexto formal para recorrer todas las ba-

*Videodrome*



ses del paisaje urbano; y esto parece ser algo que sólo puede hacerse de forma lateral, mediante un rodeo genuinamente proustiano,[10] a modo de un subproducto o complemento. La ciudad en cuestión no debe ser una metrópoli occidental oficialmente céntrica, asociada con todos los estereotipos de poder y centralidad, que aquí sólo sirven para distraernos; tampoco la cámara debe proponerse captar la verdad documental de Toronto, un proyecto que convertiría la ausencia de los clásicos encuadres de papel que utiliza Hitchcock para identificar una ciudad, en algo tan evidente como su presencia.

Por el contrario la línea argumental nos conduce del ajetreo anónimo de las estrechas calles comerciales (en un momento determinado se transportan los cristales de un juego de puertas a través de las calles, como en un remoto homenaje al *vitrier* del *Orfeo* [Orfeo, 1949] de Cocteau), con sus locales típicos (el «Classical Hotel») y sus edificios de oficinas renovados, pero todavía tradicionales, a las ferias de muestras en modernas salas de congresos y al interior de los estudios de radio y televisión, sin olvidar los tejados, las pensiones de mala muerte y los comedores de beneficencia de Bowery,* y finalmente a los astilleros abandonados, en los que se pudren barcos desahuciados. Esto da como resultado un ensayo espléndido, puramente cinematográfico que, unido por un lado a aquellas coordenadas del muro de adobe tercermundista, y por otro a la extraterritorialidad e intemporalidad de la biblioteca de videocassettes, se acerca mucho a hacer tangible lo invisible y a hacer del macrocosmos una realidad palpable, a la que el ojo desnudo puede acceder de algún modo.

El cierre espacial es formalmente necesario, precisamente porque lo narrativo no puede llegar por sí mismo a ningún cierre o totalidad de este tipo. Sólo en la ciencia ficción del género más burdo triunfa la revolución al eliminar heroicamente el presente conspiratorio o, por el contrario, llevando al poder esas mismas conspiraciones, con lo que se abriría una uniforme distopía de duración geológica. Pero *Videodrome* tiene una especie de realismo: no sólo nos hace entrever la vida postmoderna al detalle, de forma más vívida que cualquier drama documental o social (gracias, como he dicho, a su misma lateralidad), sino que también pretende convencernos urgentemente de que a cierto nivel, en el superestado, las conspiraciones son reales y ya están entre nosotros.

No obstante, el sistema narrativo mediante el cual pretende conseguir

10. Considero que el gran tema de Proust no es el recuerdo sino nuestra incapacidad de experimentar las cosas «por primera vez»; la posibilidad de auténtica experiencia (*Erfahrung*) sólo cuando se nos presenta por segunda vez (escribiendo más que recordando). Esto significa que, si miramos fijamente nuestra experiencia inmediata (*Erlebnis*) y de frente, con la voluntad de asimilarla de una vez, sin mediación, acabamos perdiéndola; la cosa real entra, por así decirlo, por el rabillo del ojo, mientras conscientemente estamos atentos a otra cosa.

* Calle de Nueva York famosa a principios de siglo por lo variopinto de sus comercios y sus gentes, así como por la gran cantidad de locales de comida barata. *(N. de T.)*

este efecto de realidad, entrecruza el imposible de dos niveles de realidad inconmensurables, de modo que el protagonista individual consigue de algún modo entrar torpemente en el tejido colectivo del orden social oculto. Esta intersección, esta inconmensurabilidad es el problema formal fundamental de las nuevas representaciones globalizadoras. Se puede detectar de forma más palpable en el área de lo que la semiótica narrativa de A. J. Greimas describe como la función actancial, es decir, la transmisión de los diversos desarrollos e inversiones narrativos a través de posiciones generales de agente que, como los sujetos de tantos verbos narrativos, obstruyen o impulsan, ayudan o entorpecen la consecución de un deseo o búsqueda igualmente abstracto o generalizado. Tales articulaciones de agentes, que pueden considerarse como las cajas de cambios narrativas, según Greimas no son idénticas a los personajes reales de la superficie narrativa; cabe pensar que diversos personajes «reales» o con nombre puedan compartir un único actante (el del malo, por ejemplo), mientras que por otro lado determinado personaje de la superficie del texto narrativo podría pasar en ciertas circunstancias de una posición actancial a otra totalmente distinta.

En cualquier caso el *thriller* de conspiración comienza apropiándose los útiles patrones convencionales de actancia en otros subgéneros, como la historia de detectives, que gira alrededor del triángulo formado por el detective, la víctima y el asesino. Una vez cosificado este esquema narrativo —es decir, una vez reconocido y ratificado como género a título propio—, generalmente estamos dispuestos a pasar por alto la embarazosa cuestión formal de la inconmensurabilidad de la narración del detective con la del asesino y la de la víctima, las cuales, teniendo lugar virtualmente en otro mundo y otra dimensión, la del pasado, deben reconstruirse ahora dentro de ésta. Simplificando mucho, podemos sugerir que el detective es individual y el asesinato en sí —cual si se tratara de una asociación o negocio común entre la víctima y su verdugo— es colectivo. A menos, en efecto, que sea al revés y el detective, encarnando las fuerzas de la sociedad y el orden, investigue un suceso de tipo absolutamente único y atípicamente individual. En cualquier caso el complot conspiratorio —como veremos posteriormente en otros contextos— debe unir de alguna manera estos dos polos e introducirlos por la fuerza en un mundo común, algo que generalmente se hace por medio de espejos y de una velocidad y una rotación tales que le impiden al observador seguir distinguiendo las dimensiones constitutivas.

En el ejemplo presente lo que se garantiza es cierta modificación de la categoría del protagonista individual en una situación en la que sepretende una colectivización de las funciones individuales tan absoluta como sea posible: no ya una víctima individual, sino todo el mundo; no ya un malo individual, sino una red omnipresente; no ya un detective individual con una misión concreta, sino más bien alguien que irrumpa en todo esto como cualquiera lo habría hecho. Acaso sea el momento de observar que James Woods es algo así como un vehículo privilegiado y arquetípico para estas modifica-

ciones: cual si se tratase de un Bogart postmoderno que, como su prototipo, puede ser tanto el malo como el bueno, se le puede asesinar con la misma facilidad con que se le puede permitir que asuma la iniciativa amorosa; pero sobre todo es capaz de mostrar miedo y está dispuesto a ello, a sudar de inquietud y a personificar la vulnerabilidad.

La premisa narrativa y la originalidad de *Videodrome* residen en la coincidencia de las tres funciones actanciales identificadas anteriormente; en efecto las tres posiciones del detective, víctima y malvado, cambian de lugar sistemáticamente ante nuestros ojos y se solapan lentamente en el impulso de su rotación. «Max» ya es en cierto sentido el malo, ya que su negocio consiste en producir y distribuir películas pornográficas. Cuando se dé cuenta de «Videodrome», asumirá el papel de detective, sólo para descubrir que los malos lo habían preparado para él y que, en realidad, él es la víctima. Pero daría igual decir que los malos que han tramado el complot, rebasados por los acontecimientos, tienen que convertirse a su vez en detectives y a continuación en víctimas, mientras que recíprocamente la «víctima» inicial (el profesor) se puede reinterpretar en todas las demás posiciones, a medida que su contraconspiración se va haciendo visible poco a poco y en este proceso hace de Max una herramienta y un asesino a título propio. Quizás sea esta estructura narrativa profunda —más que cualquier realidad clínica o «estado de conciencia»— lo que define el ideologema que en la mentalidad popular se suele llamar «paranoia». Este tipo de estructura no borra la categoría narrativa del personaje individual, como parece haberse pretendido en muchas de las formas del gran arte moderno, por ejemplo en los pasajes documentales de Dos Passos o las desconcertantes multiplicidades del *roman fleuve*; tampoco la elimina rebajándola, como en la teorización postmoderna de la muerte del sujeto. Más bien trasciende esta categoría reteniéndola y sometiéndola a una dinámica de desplazamientos estructurales que permiten que los actores físicos sigan siendo de alguna forma «los mismos», mientras que sus funciones sustanciales cambian incesantemente debajo ellos. Llegado este punto, los propios cuerpos de los actores pasan a formar parte del nuevo mundo de objetos de la tecnología reproductiva y biosíntesis horribles de anatomía y maquinaria marcan el texto con profundas inquietudes atávicas, como la grabadora abdominal de videocassette antes mencionada; a la vez las funciones cada vez más inidentificables de estos antiguos personajes de la narrativa tradicional abren un espacio a través del cual miramos, no a las personas sino a una conspiración contra el mundo entero, en un paisaje de objetos mediáticos dotados por sí mismos de una vida y una autonomía delirantes.

Tal solución plantea un nuevo tipo de problema narrativo de segundo orden: el del cierre o, por el contrario el de la extensibilidad infinita de lo que hemos llamado inversiones narrativas. Ya en la más extremada ciencia ficción de viajes en el tiempo (en dos relatos clásicos de Robert F. Heinlein, «All You Zombies» y «By Their Bootstraps») las paradojas del viaje en el tiem-



*Videodrome*

po generaban lazadas que convertían al protagonista simultáneamente en su hijo y en su padre, y en los cuales este otro mundo particular se iba separando gradualmente del mundo histórico real, encerrado en una soledad helada que, al excluir toda diferencia gracias a su poder de reescribir el pasado (o el futuro), dejaba al protagonista varado para siempre en una mónada privada. Philip K. Dick tematizó esta peculiaridad de la forma, transfiriéndola a la alucinación y dramatizando el declive y la desintegración de mundos enteros con el temor de que esos procesos pudieran no ser más que una pesadilla privada. En *Videodrome* es el surgimiento de nuevas conspiraciones a partir de las anteriores, la conspiración religiosa blanca a partir de la conspiración política de Videodrome, lo que amenaza con convertirse en un proceso infinito de rendimiento decreciente. En efecto el argumento mismo señala el problema con una ingenuidad elegante cuando, ante la confusión final de Max —«No sé dónde estoy ahora, tengo problemas... para encontrar mi camino»—, la imagen televisada del personaje de Deborah Harry contesta: «Esto es porque has ido tan lejos como podías tal y como están las cosas». Llegado este punto, lo mismo vale para la película, que termina con la pantalla en blanco que registra el suicidio salvador de James Woods.

## 2

Tras este *tour de force*, en el que parecen haberse tocado todas las permutaciones posibles en la estructura conspiratoria, puede ser oportuno enumerar con más sobriedad las varias posibilidades lógicas alternativas. Sin duda la novela policiaca parece ofrecer la forma más articulada en que se han reconocido los problemas suscitados por cualquier vocación epistemológica de representación. En efecto, actualmente la distinción canónica entre *narración* y *fábula* (narración y narrativa, acto de enunciación y mensaje, etc.) halla aquí su encarnación más concreta, ya que la «narración» del detective —normalmente la narración que seguimos frase a frase desde un «punto de vista»— de ninguna forma coincide con esa otra narración que se debe reconstruir y que se rastrea como objeto cosificado de un tipo totalmente distinto, si bien no es más que ese tipo de narración retrotraído a una narrativa cerrada o *récit*. En esta misma línea tampoco es difícil imaginar variantes más complejas o de segundo grado de la forma, en la que la misma narración del detective es la que, mucho después, resulta desenmarañada y reconstruida por algún detective posterior, como, por ejemplo, en *The Laughing Policeman* (la novela de Martin Beck que Stuart Rosenberg filmó en 1974 con el mismo título [*San Francisco, ciudad desnuda*]).

En cambio, si partimos de la premisa de que una narración de conocimiento es radicalmente distinta en su misma ontología de una historia de ac-

ción, entonces resulta evidente por qué el mito o la ideología ocupan la racionalización y naturalización de la novela policiaca precisamente en este punto, asegurando la presunción de cierto mundo compartido por el que conoce y el que actúa. Desde el punto de vista que aquí nos interesa —identificar una forma que inconscientemente pretende comprender o representar la totalidad social globalmente, de un modo que debe ser necesariamente protocognitivo—, es evidente desde el principio que el conocedor forma parte del mismo orden social que lo conocido. Lo que puede resultar menos evidente es de qué manera tiende este mundo narrativo compartido a desacreditar al detective y a socavar la distancia privilegiada del punto de vista epistemológico. Ya que, aunque puede pensarse que el detective clásico o de género es desinteresado, al menos hasta cierto punto, y que puede no estar motivado personal o ideológicamente en la reconstrucción del suceso criminal, nunca puede alcanzar esa neutralidad y objetividad sin ideología en el dominio del conocimiento social, en el que toda posición (incluyendo la supuestamente objetiva y neutral ideológicamente) es ideológica e implica adoptar una postura política y formular un juicio social.

Por lo tanto el detective social (como ahora le llamaremos) requerirá una motivación suplementaria a fin de conseguir verosimilitud narrativa: «motivación del mecanismo», como la llamaban irónicamente los formalistas, en la que se racionaliza *post factum* con finalidades estéticas lo que debe hacerse en arte (en este caso la pesquisa). Es como si las excentricidades de las que necesariamente estaban dotados los Grandes Detectives (el violín y la cocaína de Holmes, las orquídeas de Nero Wolfe, el ajedrez de Marlowe) adquiriesen ahora cierta urgencia histórica e ideológica más profunda.

Esta necesidad de proporcionar motivación caracteriológica está relacionada evidentemente con una distinción aún más fundamental, que hemos estado presuponiendo entre el detective criminal y el detective social: la oposición fundamental entre lo individual y lo colectivo. En la clásica novela policiaca un detective individual se enfrenta a un crimen de naturaleza individual, que implica de ordinario un asesino individual y —en el caso de la historia de un asesinato— una víctima individual. La necesidad de motivación a que nos hemos referido aparece en cuanto uno de estos términos pasa de individual a colectivo. Podría suceder, por ejemplo, que el crimen fuera en realidad colectivo, aun cuando el detective continúe siendo un individuo, en cuyo caso lo que nos espera puede ser la simpleza de alguno de los argumentos más ingeniosos de Agatha Christie (como *Asesinato en el Orient Express*): pero también puede presentar la fría pasión del espléndido *Ostanovilsya Poyesd* de Vadim Abdrashitov (1981), en el que toda una ciudad conspira para encubrir un accidente de tren. Sólo que en este caso, como he sugerido, el detective necesitará una motivación suplementaria de tipo político: en *Ostanovilsya Poyesd* el detective es *pur et dur* y ofrece una imagen ortodoxa actualmente anticuada de virtud política y civismo. No resulta sor-

prendente que abandone el pueblo bajo las miradas hostiles y el silencio de todo un colectivo.

Sin embargo la maravillosa película de Abdrashitov no es más que la formalización de una variante genérica de esa estructura mucho más habitual, en la cual la figura del detective tiende a la reducción absoluta, mientras que el otro término, colectivo —en ocasiones tan esclarecedor del sentido de la víctima y del propio crimen como del crimen del homicida—, da lugar a que se acuse a toda una colectividad. Este tipo de representaciones se halla con más frecuencia en aquel momento anterior de una cultura todavía nacional en el que la función de la literatura incluía lo que en otro lugar he llamado alegorización nacional, encargada de ofrecer representaciones narrativas individuales por las que imaginar el destino nacional.[11] La transformación de la variación policiaca en proceso judicial ofrece a continuación un poderoso vehículo con el que puede problematizarse y subrayarse, o incluso estigmatizarse y condenarse, cualquier defecto o debilidad del carácter nacional. La mayor parte de las literaturas nacionales occidentales de finales del siglo XIX ofrecen espléndidos ejemplos de esta forma: considérense *Los hermanos Karamazov* o *Le disciple*, *Una tragedia americana* o *Les Déracinés*, todas ellas obras que representan el crimen como un trastorno emblemático del alma nacional y, en el momento en que surge la sociedad burguesa y el orden secular, interrogan los motivos del criminal —pero también, como en el caso de papá Karamazov, la repugnancia por la víctima—, como otros tantos síntomas de los peligros que amenazan el orden social, cuando la modernidad socava las bases de la vieja moralidad. Esto supone que dichas formas no sólo se movilizan normalmente al servicio de críticas culturales conservadoras, sino también que serán menos útiles ahora que la secularización y la modernización se han convertido desde hace tiempo en realidades de la vida, por no hablar de lo que pasa cuando la nueva organización multinacional del capitalismo tardío problematiza la estructura del Estado nacional junto con las formas culturales nacionales que le son propias (como esta forma alegórica). Por lo tanto esta forma en la que un individuo se enfrenta de algún modo al crimen y el escándalo de dimensiones y consecuencias colectivas, no puede transferirse a las representaciones de la postmodernidad global sin que sufra profundas modificaciones internas y estructurales.

Aunque parezca extraño, también se da de forma ocasional la estructura opuesta, en la que todo un colectivo hace de detective para resolver lo que no pasa de ser un crimen individual, con una víctima y un criminal individuales, como veremos más adelante. Casi siempre, sin embargo, es el detective quien se convierte en social, no por multiplicación y refracción de su actancia en una serie de personajes o individuos distintos, sino más bien por la socialización del estatus de este personaje, que en la mayoría de los casos puede identificarse como ocupando el espacio y la posición del intelectual en

11. Véase la «Introducción», nota 1, pág. 19.

cuanto tal: esa conciencia desgraciada, eternamente suspendida entre las clases sociales y sin embargo incapaz de librarse de las realidades y funciones de clase y de la culpabilidad de clase; ese «traidor objetivo», como lo caracterizó Sartre, que rompiendo con cualquier clase social de origen (por no hablar de raza, género o etnia), nunca es del todo bienvenido en el grupo adoptado ideológicamente; cuyo desinteresado compromiso intelectual y epistemológico finalmente (como he sugerido antes), corre siempre el riesgo de ser desenmascarado como una forma u otra de subordinación práctica a fuerzas sociales de una naturaleza bien poco altruista.

De esta forma el detective social —ya sea todavía genéricamente un policía o un investigador privado, ya sea un investigador de un tipo social diferente, que puede ir desde el reportero o el corresponsal al arqueólogo erudito que se dedica a indagar antiguos misterios— será desde el principio un intelectual en sentido formal o progresivamente se encontrará ocupando la posición estructural de intelectual, gracias al premio que la propia forma otorga al conocimiento o a lo cognitivo (acaso el último modo narrativo contemporáneo en el que el intelectual solitario todavía puede alcanzar dimensiones heroicas). En cualquier caso será la situación más general del intelectual en la estructura social la que dote al protagonista individual de resonancia colectiva, la que transforme al policía o al periodista, al fotógrafo e incluso a una figura de los media en un vehículo de juicios sobre la sociedad y de revelaciones de su naturaleza oculta, del mismo modo que reintegra los diversos sucesos individuales o empíricos y sus actores en un patrón representativo sintomático del orden social como totalidad.

Pero de ningún modo resulta tan sencillo asegurar esta representatividad del suceso o del crimen que modula, o repite la vieja tensión entre lo universal y lo particular, la que, exacerbada en la sociedad burguesa, no puede solucionarse ni disolverse, pero que a la vez —según Adorno— constituye la contradicción productiva de su mejor arte. Cierto, no todas las narrativas de este tipo siguen pareciéndose a la novela policiaca, en especial cuando el suceso misterioso puntual de esta forma es reemplazado por otro suceso social de carácter más general o, más aún, por el sentido de que el misterio que se debe solucionar es la sociedad misma como un todo. Éste es el caso, y el más dramático, cuando la conspiración se convierte en guerra, tanto la guerra de guerrillas de liberación nacional como, a la vez y al mismo tiempo, la guerra contrarrevolucionaria, la guerra de intervención y represión. Con todo no debemos dejar que el aparente realismo y el contenido político aparentemente manifiesto de estas películas, que van desde *Bajo el fuego* (Under Fire, Spottiswoode, 1983) y *Salvador* (Salvador, Oliver Stone, 1986) a *Desaparecido* (Missing, Costa-Gavras, 1982) e incluso *El año que vivimos peligrosamente* (The Year of Living Dangerously, Peter Weir, 1983) o (más sutilmente) *Nieve que quema* (Who'll Stop the Rain?, Karel Reisz, 1978), nos distraiga de los profundos problemas de representación y representabilidad a los que se enfrentan.

Si el efecto realista es tradicional y está anticuado, entonces estas pelícu-

las señalan sin duda una regresión formal por encima de las intrigas colectivas y conspiratorias que veíamos al principio. Lo que concretamente nos presentan es la rotunda recuperación de la antigua categoría narrativa del «punto de vista» junto con la categoría ideológica del «personaje principal» o héroe protagonista. Es como si una singularidad empírica, que en un principio asume la categoría de *suceso*, como en el crimen o asesinato —abriendo su sistema de personajes a posibilidades dinámicas más colectivas—, absolviera de esa singularidad a los propios eventos (que se convierten en un estado de cosas más que en un suceso puntual) y volviera ahora a la categoría del *personaje* para confinarlo por compensación, insistiendo de nuevo en cierta singularidad e individualidad.

La película de guerra convencional o de género (desde los productos sobre la segunda guerra mundial a *Platoon*, Platoon, 1986) sigue siendo una *fabula de nobis*, una narración cuyos elementos no suponen ninguna diferencia cultural radical. Las películas de este tipo despliegan el colectivo masculino en escenarios exóticos elegidos por su dureza y lejanía, pero cuyo contenido es relativamente indiferente; a cierto nivel formal más profundo, la dureza del espacio penitenciario funcionará tan bien como la jungla del sudeste asiático. Aquí no es indispensable el héroe del *Bildungsroman* o del «punto de vista», aunque está presente con bastante frecuencia, ya que lo que se «aprende» generalmente tiene más que ver con lo eternamente humano que con la diferencia radical de otras comunidades y culturas (lo que queda de estas últimas en las películas norteamericanas es en la mayoría de los casos un débil vestigio de clase social que no osa pronunciar su nombre).

Por lo tanto queda claro que la estructura del nuevo «cine de corresponsal de guerrillas» es muy distinta de la de ese antiguo género de películas de guerra (de las recientes tentativas sólo *Latino* [Latino, Haskell Wexler, 1985] intenta combinar características de las dos formas sin demasiado éxito). El periodista-testigo, aun teniendo compañeros de profesión, está solo; lo colectivo existe en el otro extremo como su objeto en las formas gemelas de los insurgentes y de las fuerzas del orden. Estas películas están estructuradas de antemano como películas-para-vosotros, para el público norteamericano y parecen plantear la cuestión de la diferencia sólo a cambio de consentir de antemano una estructura que asegure el fracaso en su resolución.

Pero sería equivocado concluir que esa estructura nos encierra siempre y necesariamente en nuestras propias mentes o conlleva lo que antes se llamó proyección psicológica (o incluso ironía). En primer lugar el «punto de vista» cinematográfico es un buen nombre en la medida en que sugiere algo similar a la incorregible situación del lenguaje narrativo, en el que la sentencia más «objetiva» tarde o temprano retrocede a un proceso atributivo que hace que reescribamos esas frases como si fueran el pensamiento de alguien (si no del personaje, al menos del autor). Las imágenes, si bien no son objetivas en el sentido en que se suele utilizar el término «fotográfico», son no obstante materiales y están abiertas a la inspección de un modo que la diná-



*Bajo el fuego*

mica de identificación del cine, mucho más débil, no puede dominar por completo (esta proposición, que se podría decir que aboga por una especie de *diseminación* general del significado de la imagen cinematográfica, es también el postulado básico del «realismo ontológico» de Bazin).

Sin embargo es cierto que en el cine de corresponsal de guerrillas se establece una perspectiva narrativa dual, que nos deja relativamente libres para leer el texto alternativamente como la narración del sujeto o bien como la historia del objeto: como el drama del protagonista en cuanto testigo ajeno, o bien como la realidad convulsa de la propia América Central. No obstante la alternativa sólo es simétrica aparentemente: *Bajo el fuego* —con todos sus notables méritos estéticos y políticos—[12] seguramente acaba reprocesando sus materiales al servicio del talante convencional de un protagonista individual a la vieja usanza. A su vez la ideología del personaje individual llega a deformar la naturaleza histórica de la situación social testimoniada por el

12. La revista *Screen* organizó una importante polémica hace algunos años sobre la efectividad de *Desaparecido* (Missing, 1981) de Costa-Gavras. Los participantes consideraron que esta película no era tan auténticamente política —debido a la convencionalidad de su realismo y a que no consiguió poner en cuestión el problema fundamental de la propia representación— como gran cantidad de textos cinematográficos formalmente experimentales y antifigurativos. Por mi parte, habría dicho que se trata de un documento más liberal que realmente radical (sin duda lo mismo que estoy diciendo de *Bajo el fuego*); pero por esa misma razón su efecto político en los cines de la Norteamérica profunda podría ser más intenso. Desde el punto de vista estético ambas películas me parecen obras —o trabajos— excelentes, realizadas de forma convencional; por lo tanto, su valor reside probablemente más en la historia contextual del período y en sus problemas y luchas políticos (la derecha resurgente, la intervención) que en la historia de la forma.

personaje de Nick Nolte, ya que, si la memoria del líder martirizado desempeñó un papel significativo en la ideología de la revolución sandinista (desde el mismo Sandino hasta Carlos Fonseca), el ingenioso episodio de la muerte de este líder especialmente ficticio tergiversa completamente el proceso revolucionario de Nicaragua, al proyectar en él la necesidad estructural de una figura carismática, precisamente la originalidad de la revolución nicaragüense, con sus dinámicas y liderazgo colectivos, consistió en ser capaz de funcionar sin dicha figura. Este reproche se basa sólo aparentemente en un compromiso filisteo con los «hechos» y con la precisión empírica contra las libertades imaginativas o «ficticias»; por el contrario confirma la opinión de Adorno de que los anacronismos palpables o las falsificaciones históricas en la obra de arte son síntomas privilegiados de sus profundos dilemas y contradicciones representacionales. Estos «defectos» son significativos no porque los hechos tengan cierta prioridad sobre la ficción, sino porque esta violencia con la lógica de los hechos revela una debilidad más profunda en el interior de la propia ficción y una incapacidad estructural, sea por la razón que sea, de construir una narrativa que pueda cartografiar la totalidad. En este caso, por lo demás una obra cinematográfica meritoria, la causa, demasiado triste y evidente, parece ser cierta incapacidad ideológica general de los norteamericanos para imaginar procesos directamente colectivos y por tanto su tendencia a apoyarse en las garantías emocionales de paradigmas narrativos individualizadores siempre es posible.

Pero la alternativa formal a este tipo de paradigmas no es realmente el documental, con su aparente desaparición previa de la subjetividad del testigo externo.[13] A este respecto *Salvador* ofrece un interesante contraste formal con *Bajo el fuego* incluso en aquellas características que parece compartir con él. Si *Salvador* parece menos blanqueado y aséptico que *Bajo el fuego*, más crudo y más parecido a lo que los cubanos llamaron «cine imperfecto» que el producto hollywoodiense más acabado de Spottiswoode, esta impresión tiene poco que ver con la técnica o con el contenido, esa horripilante relación de cadáveres y asesinatos que incorpora (pero que una segunda proyección de *Bajo el fuego* muestra confundida en este cuerpo por cuerpo). Lo que esta impresión me sugiere es más bien el poder de recontención inherente al «punto de vista» subjetivizado y a sus formas narrativas. La interposición de una «subjetividad» entre nuestras mentes interpretativas y «la cosa en sí» —que en cierta ocasión Henry James celebró como el camino seguro hacia la más vívida percepción del objetivo— nos parece ahora a muchos de nosotros, en una situación histórica nueva y diferente (la de la postmodernidad en vez de la de la modernidad), un instrumento debilitador al servicio del relativismo y la ironía.

13. En cualquier caso los documentales contemporáneos más interesantes son aquellos en los que uno puede reconocer cómo se interpone el proceso de realización cinematográfica entre el espectador y la materia prima de dichos documentales (*Signatures of the Visible, op. cit.*, págs. 187-190).

Resultaría paradójico clasificar *Salvador* (también protagonizada por el ubicuo James Woods) de ejemplo soberano de algunas sólidas alternativas formales a esa narrativa subjetivizadora, ya que en esta película el «drama» del protagonista-testigo desde luego es aún más insistente que en *Bajo el fuego*. Sin duda el recurso al patetismo ha sido reemplazado aquí por una impecable anatomía de la autocompasión. Pero ésta no es en modo alguno la característica básica a la hora de establecer la diferenciación entre los dos paradigmas narrativos, una diferenciación que reside más bien en el *contenido* histórico de los dos dramas personales. Lo que se debe destacar no es tan sólo un aumento cuantitativo en la atención a los detalles de los problemas matrimoniales y económicos del personaje de James Woods (ni siquiera un aumento cuantitativo de los problemas mismos), sino un desplazamiento cualitativo de los dilemas todavía relativamente morales de Nick Nolte (la traición objetiva al amigo engañado por su mujer, el arte frente a la vida) a características de una situación vital en la que el dinero y el trabajo no son más que signos externos y que, en principio, ya no parece plantear en absoluto problemas éticos o morales, en el sentido de que «cambiar la propia vida» no es el mismo tipo de elección que plantea un conflicto de lealtades.

De hecho es tentador entender estas diferentes preocupaciones («alegóricamente») en el contexto informativo de cierta pesadilla virtual más amplia, que puede identificarse con lo que fue la droga en la década de los sesenta, el «mal viaje» contracultural de la droga y la esquizofrenia, la fragmentación psíquica elevada a poder cualitativamente nuevo, la dispersión estructural del sujeto descentralizado promovida actualmente nada menos que a lógica existencial del capitalismo tardío. «Tengo que hablarte de toda mi vida —dice el personaje de James Woods—, es un caos... repugnante.» Los clásicos héroes modernos no habrían formulado sus problemas metafísicos de esta forma, ni Hans Castorp ni Marcel ni Ulrich ni Joseph K. ni tan siquiera Roquentin. Tampoco el caos y la perplejidad de la vida honradamente esquizofrénica son realmente el «problema» de los realizadores modernos, pues poco tienen que ver con las obsesiones del protagonista de *De entre los muertos* (Vértigo, Hitchcock, 1958) y con las neurosis y psicosis de los personajes de Bergman o de Antonioni, aunque se puede mostrar que éstas ya están cerca de nosotros, y más aún en el caso de *La dolce vita* (La dolce vita, Fellini, 1960). La metafísica del desorden existencial, el «caos» del tiempo esquizofrénico compacto, sin espacio alguno para la retirada o para la distancia, la abolición del aburrimiento (a la vez que de cualquier distinción segura entre placer y dolor), el presente perpetuo de lo postmoderno, su cumplimiento caricaturesco de la vieja idea de la vida humana como pura actividad incesante: todo esto sería mejor no llamarlo un nuevo tema, sino más bien un nuevo contenido de la representación literaria o cultural.

Por supuesto éste no se halla exento de sentimentalismo o convicciones, como muestran en concreto las representaciones más directas de esa dimensión de la década de los sesenta como tema «oficial». Sin embargo en *Salva-*

*dor* la coexistencia de la segunda línea narrativa, la realidad centroamericana, garantizan la frescura de este nuevo contenido manteniendo esa ambigüedad estructural o alternancia interpretativa de la *Gestalt*, antes mencionada, en la que el ojo siempre está en el lugar equivocado. Por lo tanto lo que sucede es que, mientras se lee la película como cine sobre América Central, los dilemas del protagonista (colocado ahora en una posición secundaria) tienen autenticidad representativa. Pero lo contrario también es cierto; uno está tentado de concluir que —debido a la radical alteridad y diferencia entre la guerra de clases salvadoreña y la experiencia norteamericana— interpretamos su objetividad de pesadilla mediante la pesadilla subjetiva de la existencia desastrosa del protagonista, que conocemos mucho mejor y que encaja en nuestra experiencia. Por lo tanto, más que metáfora, la narración subjetiva tiene la función de *analogon* con respecto a la narración objetiva o social, un objeto de percepción casi material a partir del cual interpretamos, como si de un material *interpretant* se tratase, el lenguaje narrativo de otra serie de sucesos: utilizando una pesadilla que conocemos, evocamos una pesadilla que ni siquiera podemos imaginar.

Tampoco parece ésta una solución meramente local a la película en cuestión, ya que puede detectarse algo similar en una amplia gama de importantes aproximaciones literarias a este mismo contenido de guerra postmoderna o intervencionista. Buena parte de la extraordinaria fuerza lingüística y representativa de *Dispatches* de Michael Herr (1978), por ejemplo, surge de una fusión creativa de materiales (y sublenguajes) culturales relativos a la droga, la esquizofrenia y el *rock*; el nuevo experimento lingüístico resultante no *expresa* la pesadilla de Vietnam, sino que la sustituye por un equivalente textual. A su vez, retrospectivamente (en especial desde *Children of Light*, su novela sobre Hollywood de 1985), se puede percibir (no sin cierta desilusión) que la obra de Robert Stone —en cuyo *Flag for Sunrise* (1981) vimos el borde extremo de la literatura de guerra, tanto sobre Vietnam como sobre Centroamérica— resultó ser «en realidad» un largo sermón apasionado contra la «basura» de las drogas y el alcohol, que tomó prestada su fuerza de representación «objetiva» de un contenido similarmente «subjetivo».[14]

Así pues los problemas de motivación antes mencionados alcanzan aquí realmente una gran profundidad estructural: era previsible que en determinadas situaciones se hallara una elegante solución autorreferencial a los mismos, solución que, tomando la propia motivación como rasgo central del «misterio», volviera la forma del revés.

14. Para más detalles acerca de Robert Stone véase mi «Americans Abroad: Exogamy and Letters in Late Capitalism», en Steven M. Bell, Albert H. LeMay y Leonard Orr (comps.), *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Indiana, Notre Dame University Press, 1991.

# 3

El problema formal que hemos venido persiguiendo, atentos tanto a sus momentos irregulares de aparición como a sus «soluciones» —que en modo alguno pueden ser nunca más que provisionales—, se puede plantear también en términos del contenido (o significados) empírico y conceptual que a uno le gustaría que transmitiera. En principio el aquí y ahora debería bastarse a sí mismo y no necesitar de otro significado; pero éste sólo sería el caso de la Utopía, de un paisaje de pura inmanencia, en el cual la vida social coincidiera completamente consigo misma, de modo que las situaciones más insignificantes de su cotidianeidad fuesen ya totalmente filosóficas en sí y por sí mismas. Seguramente esto fue lo que pretendió designar el lema de Hegel sobre lo real que es lo racional y lo racional que es lo real; mientras que en estética la visión canónica como la formuló el *New Critical* de una fusión absoluta entre forma y contenido es ideológica, en la medida en que atribuye a la obra de arte realmente existente lo que es su imposible vocación de esforzarse por ello sin conseguirlo nunca (o por lo menos así funciona la variante más plausible de esta estética de la inmanencia en la *Teoría de la novela* de Lukács).

Sin embargo en ausencia de la Utopía, al seguir siendo las cosas contingentes y «desiguales» con sus propios conceptos, se deben volver a inflar y parchear con la alegoría. Deben volverse a motivar los rasgos ca-

racteriológicos de los protagonistas que exige el argumento, haciendo que tengan cierto significado «suplementario» y simbólico. Incluso se debe hacer que los propios argumentos tengan un poco de significado extra: una guerra como la de Vietnam o El Salvador significa sin duda la conspiración imperialista a escala mayor; pero como suceso empírico es un acontecimiento único en una latitud y una longitud determinadas, en un determinado día del calendario, y también se debe *hacer* que signifique su significado; en una palabra, se debe *alegorizar* por discretamente que sea, de modo que represente una clase lógica más general, de la cual él mismo forma parte. El problema apenas se resolverá suprimiendo la mediación: la narrativa no puede sino seguir siendo alegórica, ya que el objeto que intenta representar —esto es, la propia totalidad social— no es una entidad empírica y no se puede materializar como tal ante el espectador individual. En efecto, la nueva figura que se nos exige continúa evocando algo más que a sí misma, en este caso una conspiración que en realidad es una guerra (de clases).

Pero todavía no hemos agotado las posibilidades y permutaciones formales: dejando al margen por el momento a la víctima, partimos del guión básico de la clásica narración policiaca, en la que tanto el asesino como el detective eran agentes individuales. Se sugirió por sí misma una primera modificación y ampliación, en la que el asesino pasa a ser identificado como una instancia colectiva, aun cuando el punto de vista del detective sigue siendo individual. En esta modificación son más raros determinados tipos de investigaciones sociales o políticas (como las de la película de Abdrashitov) que la manifestación superficial más esquemática en términos de guerra civil; sin embargo desde el punto de vista norteamericano ésta pertenece tanto como *Videodrome* al ámbito de la ciencia ficción, ya que no tiene equivalente en nuestra propia «situación actual». Ello complicaba sus problemas actanciales, ya que el detective social individual, de que aún se trata aquí, en el cine de guerra de guerrillas/civil cargará también con la responsabilidad narrativa de ser un extranjero y de hablar otra lengua.

Pero aún quedan dos permutaciones narrativas sin explorar. Supóngase, por ejemplo, que el asesino (o incluso la víctima) sigue siendo individual, mientras que el detective se ha convertido ya de algún modo en una instancia colectiva. E incluso suponiendo que pueda concebirse esta posibilidad formal (por no hablar ya de que pueda haberse dado en alguna parte), me pregunto si será posible imaginar aún más allá la última y más satisfactoria transformación de la forma, en la que tanto el crimen como el detective, el asesino como el investigador (y desde luego la víctima), cual crisálidas, se hubiesen metamorfoseado en esa manifestación final de aquello que en un principio se suponía que alegorizaban, esto es, lo colectivo —el grupo o la clase— como agente, actor u organismo comunal. Presumiblemente se trataría de una guerra civil, pero acontecida de algún

modo en el interior de Estados Unidos y con un reparto lingüístico más doméstico que extranjero.[15]

Se puede identificar fácilmente al menos la primera de estas posibilidades estructurales con sólo buscarla en el lugar correcto, ya que actualmente es uno de los motivos o fábulas fantásticas más frecuentes, por no decir obsesivas, del inconsciente político: el *asesinato*, que debido a la mediación de la esfera pública y sus tecnologías, es uno de los pocos delitos individuales que obsesionan a toda una colectividad cual si se tratara de un investigador privado con muchas cabezas, advirtiendo las insuficiencias de los procedimientos oficiales de la policía a la vez que deleitándose con ingeniosas especulaciones que él mismo se inventa. Por otra parte pocas estructuras argumentales ilustran de forma tan dramática los dilemas de construcción de la alegoría y los problemas que surgen cuando fueron sucesos de naturaleza individual y empírica con la intención de alcanzar este o aquel significados más generales.

Ya desde el principio el argumento del asesinato plantea dos cuestiones preliminares que en el fondo carecen de respuesta: no sólo por qué la muerte de una determinada figura política debería atraer más el interés general —sobre todo en el ámbito estético, del que habitualmente se supone que deja previamente en suspenso nuestros intereses y compromisos con el mundo político real al margen—, sino aún más fundamentalmente (y en una cuestión que comienza por violar ese ámbito): qué relación se supone que guarda el argumento concreto de un asesinato ficticio con el asesinato en la vida real que en nuestro tiempo (por encima y más allá de las consecuencias prácticas inmediatas) ha alcanzado importancia filosófica. Quiero aclarar que estas dos preguntas o problemas trascienden ampliamente la cuestión estética más habitual sobre el valor de los *romans à clef* o incluso de las alusiones tópicas en el interior de la obra de arte tradicional. O, si se prefiere, estos problemas tradicionales anticipan aquéllos, que en la actualidad —en el contexto de los nuevos temas representacionales del sistema mundial— plantean por su propia forma cuestiones sobre las esferas pública y privada que aún no eran problema en el antiguo orden de cosas; problemas que se pueden vislumbrar, por ejemplo, preguntándonos a nosotros mismos si existen todavía subgéneros y clasificaciones narrativas tales como la «novela política» o el «cine político».

He sugerido en otro lugar[16] que no puede decirse que el asesinato políti-

15. He omitido aquí el cine de pandillas que, al menos por un tiempo, bien se habría podido interpretar como visiones de una guerra civil interna; véanse, por ejemplo, *1997: Rescate en Nueva York* (Escape from New York, John Carpenter, 1981), *Los amos de la noche* (The Warriors, Walter Hill, 1979) y *Distrito Apache* (Fort Apache, The Bronx, Daniel Petrie, 1981). En mi opinión, estas películas se deslizan hacia lo que, en la terminología de la ciencia ficción, se suele llamar representaciones del «futuro próximo» y forman un género distintivo a título propio, cuya forma y estructura diferencia el espectador perfectamente de la verosimilitud e inmanencia «realistas».

16. *Postmodernism, op. cit.*, págs. 355-356.

co paradigmático de los tiempos modernos (occidentales) —el de John F. Kennedy— deba su resonancia al significado político de Kennedy ni tampoco (salvo para una cultura joven en ascenso) al profundo simbolismo social y a la inversión de fantasía asociado con su figura (a este respecto Malcom X, Martin Luther King o Bobby Kennedy provocaron probablemente experiencias más intensas de duelo). Lo que más bien generalizó la casi permanente asociación del asesinato en general con este asesinato histórico concreto fue la experiencia de los media, que por primera y única vez en su historia unieron a una enorme colectividad durante varios días y ofrecieron el atisbo de una esfera pública utópica del futuro, que todavía no se ha alcanzado.

Sea como fuere, eso significa que en adelante cualquier despliegue estructural de la narrativa de este asesinato se enfrenta necesariamente a dos problemas adicionales. En primer lugar debe especificar su distancia con respecto a este referente histórico concreto, es decir, debe facilitarnos los medios para que determinemos si pretende comentar el caso Kennedy en sí mismo, o si la intención es poner entre paréntesis esta referencia tópica y dirigir nuestra atención hacia otros temas. Además deberá arreglárselas de algún modo con el problema nuevo e históricamente original de los media, que empezó con el caso Kennedy (y éste es un sentido más profundo en el cual el asesinato de Kennedy fue paradigmático); en adelante el asesinato y la cuestión de los media estarán relacionados representacionalmente y se implicarán recíprocamente y mutuamente de manera implícita (como no lo estuvieron en las representaciones populares o colectivas acerca del magnicidio de Sarajevo, por ejemplo, o de la muerte de Lincoln).

Éstos son, por así decirlo, los nuevos rasgos, los nuevos problemas relacionados con la narrativa del asesinato. Sin embargo no anulan los problemas heredados vinculados a los temas políticos en cuanto *género*. Lo que hay que explicar aquí es, en otras palabras, por qué ya no comprendemos *El último testigo* o incluso *Todos los hombres del presidente* como artefactos narrativos que se puedan clasificar bajo los epígrafes que eran apropiados para, por ejemplo, *Tempestad sobre Washington* (Advise and Consent, Otto Preminger, 1962), *Punto límite* (Fail safe, Sidney Lumet, 1964) o incluso tal vez *La zona muerta* (The Dead Zone, Cronenberg, 1983). Evidentemente estos últimos presuponían una especialización de la temática política como tema local relacionado con Washington o con la política electoral, algo que ha dejado de ser terriblemente importante y significativo desde que la década de los sesenta (es decir, una diseminación más general de la visión marxista de la dinámica histórica) ampliara nuestra percepción de lo político más allá de este material estrictamente gubernamental. Pero sería erróneo considerar que esta categoría más tradicional del género de novela (o cine) política corresponde exclusivamente a la democracia parlamentaria o representativa, ya que en el drama político barroco (o *Haupt-und-Staatsaktion*), por ejemplo, las nociones especializadas de la corte y de sus intrigas desempe-

ñaron una función análoga durante el período de la monarquía absolutista (y quizá en otras culturas imperiales).

Sin embargo este tipo de genealogía preburguesa nos recuerda que debemos tomar nota de un modo bastante diferente (aunque en otro sentido igualmente «tradicional») de rebasar las señas genéricas de la literatura específicamente «política»; me refiero a la discusión de Lukács sobre la novela histórica como tal (y sobre el drama histórico), que subsume lo «político» en su acepción estricta y sociológica bajo el concepto más filosófico y universal de lo «histórico». Pero las nuevas narrativas del asesinato y de la conspiración que estamos examinando parecen también haber coincidido con una disminución y una obsolescencia significativas previamente en este tipo de géneros «históricos», en el cine y la novela lo mismo que en el teatro; sólo las notables crónicas americanas de Gore Vidal parecen haber indicado un resurgimiento importante (o incluso un tipo completamente nuevo de representación histórica). Sin embargo lo que la línea de reflexión de Lukács nos recuerda que debemos tener en cuenta, es la clásica oposición entre público y privado, que constituye la base y el presupuesto estructural clave del concepto de una literatura «política» distinta y especializada acerca de la vida pública. Por lo tanto la disminución y obsolescencia de esta literatura pueden ofrecer en la actualidad pistas valiosas sobre la especificidad de la narrativa conspiratoria, cuyo surgimiento sin duda puede entenderse igualmente como síntoma del fin tendencial de la «sociedad civil» en el capitalismo tardío.

Lo cierto es que ambas categorías —la naturaleza de lo «político» como limitación o rasgo literario, representacional o narrativo y la oposición estructural de las esferas pública y privada— se ven decisivamente modificadas, si no transformadas más allá de todo reconocimiento, por la ampliación de la totalidad social o contexto operativo a las proposiciones inéditas, inmensas del nuevo sistema mundial del capitalismo tardío. Si ya en la época de Brecht las fuerzas y realidades sociales invertidas en las industrias de Krupp no eran, como Brecht dijo, susceptibles de una representación de tipo fotográfico, ¿cuánto más en un tipo de producción que apenas puede identificarse espacialmente como lo que en primera instancia es una empresa individual? Mejor aún, en circunstancias postcontemporáneas el mismo problema o tema de su posible reproducción fotográfica debería formar parte del propio intento; además cualquier pretensión de trazar el mapa de una red de esos nudos productivos o centros provisionales debería incluir en su descripción un relato de su modo de relación comunicacional y de transmisión de órdenes. En otras palabras, el capitalismo multinacional es un concepto que tiene que incluir en sí mismo tanto la reproducción como la producción.

En términos más políticos las cintas de Nixon pueden ofrecer algunos problemas equivalentes (conspiratorios) al «realismo fotográfico» que Brecht desacreditó, sugiriendo, como lo hacen, no sólo una unidad de espacio y de acción sino también una estética intensamente representativa (movida, sin duda, por una pulsión freudiana de *voyeur*), en la cual, como en buena parte

de la ficción historiográfica e histórica, lo que el lector/espectador desea realmente es estar presente en la escena: ver, oír y descubrir la verdad secreta. Los límites de estas categorías de poder personal o antropomórfico son evidentes no sólo intelectualmente —en la incompatibilidad entre un sistema burocrático complejo y el capricho arbitrario de una psicología individual— sino también representacionalmente, pues la dramatización de la figura «histórica mundial» más poderosa que pueda concebirse, ya sea Hitler, Stalin o cualquiera que ocupe el Despacho Oval, llevada al extremo no consigue producir nada más sugestivo que el interior de una habitación; como mejor se pone de manifiesto el poder es en los montones de teléfonos o en las idas y venidas de mensajes escritos o mensajeros, cuya forma actancial está aureolada de antigüedad. Pero éste es el capital narrativo del comercio en el Despotismo Oriental, no el del capitalismo tardío: la influencia en nuestra imaginación de esas categorías narrativas anticuadas debería decirnos algo sobre los dilemas de la cartografía cognitiva en el sistema mundial actual.

Así sucede que, por ejemplo, la primera representación adecuada que se nos ocurre de la crisis de los misiles cubana de 1962, proyecta inevitablemente en la pantalla de la mente una conferencia en la Casa Blanca, con Kennedy y sus consejeros inclinados sobre ampliaciones de mapas estratégicos y fotografías de vigilancia tomadas desde gran altura. Sin embargo lo que estamos viendo aquí realmente son los estereotipos formales y los paradigmas y arquetipos narrativos *kitsch* de nuestras propias mentes: ni la más concreta visualización y reconstrucción detallada ni la precisión y «verdad» históricas de la reconstrucción pueden rescatar estas imágenes del dominio del simulacro y lo imaginativo. «Aun siendo un hecho, no sería verdad» (Adorno); y los historiadores han sabido, al menos desde la crítica textual de la Biblia, que los paradigmas habituales no pueden sino ser erróneos por definición, del mismo modo que Cornford demostró cómo en la estoica y glacial objetividad de Tucídides entraban en juego sospechosamente esquemas del drama ateniense, que seguramente no dio la casualidad de que aparecieran en la naturaleza o en la «vida real».[17] Pero ¿son todavía posibles los paradigmas nuevos o incluso la burla estridente de la obra satírico-paródica (por ejemplo *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* [Dr. Strangelove, Stanley Kubrick, 1964]), en la que la alta convención está reelaborada miméticamente por la grosera productividad humana de la farsa?

De hecho poseemos una «versión» bastante diferente de la crisis de octubre desde el punto de vista, por así decirlo, del Otro. En las ya clásicas *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1968, a partir de una novela de Edmundo Desnois) «Kennedy» aparece en escena no como personaje ficticio a la antigua usanza (representado por un actor con el parecido adecuado), sino más bien como imagen de televisión casi incorpórea in-

17. Véase F.M. Cornford, *Thucydides Mythhistoricus*. Londres, Cambridge University Press, 1907.

sertada, parpadeando intermitentemente pero llena de amenaza, en la vida diaria de los cubanos de La Habana, en una rutina urbana que en nada cambia salvo en la inminencia de la explosión nuclear. Éste es el silencio amenazador del nuevo tipo de «extraña guerra» nuclear que en las representaciones del Primer Mundo, se presenta, en el mejor de los casos, como patología u obsesión; así aquel personaje de Bergman murmurando sombría y compulsivamente sobre el peligro representado por millones de chinos. La imagen mediática o reproducción fotográfica ofrece así una mediación provisional entre la categoría del antiguo personaje narrativo y las transmisiones de información de los nuevos sistemas de comunicación globales, uniendo puntualmente estos niveles inconmensurables en una especie de intercambio inestable de iones: de Kennedy a «Kennedy», por no decir del referente o significado al simulacro.

En *Todos los hombres del presidente*, de Pakula, Nixon sigue siendo una simple imagen televisiva de este tipo y una ausencia constitutiva que, articulada en primeros planos en vídeo del protagonista de la convención y de la toma de posesión en el Congreso, transmite fielmente las notas personales más impactantemente espectaculares de este presidente tan teatral (no los célebres uniformes de opereta de la guardia de la Casa Blanca, sino más bien el espléndido ritmo del aterrizaje del helicóptero en la sesión conjunta del Congreso que representa el clímax de su gira mundial). Sin embargo, aunque parezca mentira, este residuo nixoniano no reintroduce la sombra de una ficticia redramatización de la Casa Blanca «detrás de la escena» como en nuestros imaginarios escenarios de Kennedy, sino que consigue soberanamente

*Memorias del subdesarrollo*





*Klute* (Pág. sig.: *Klute*.)

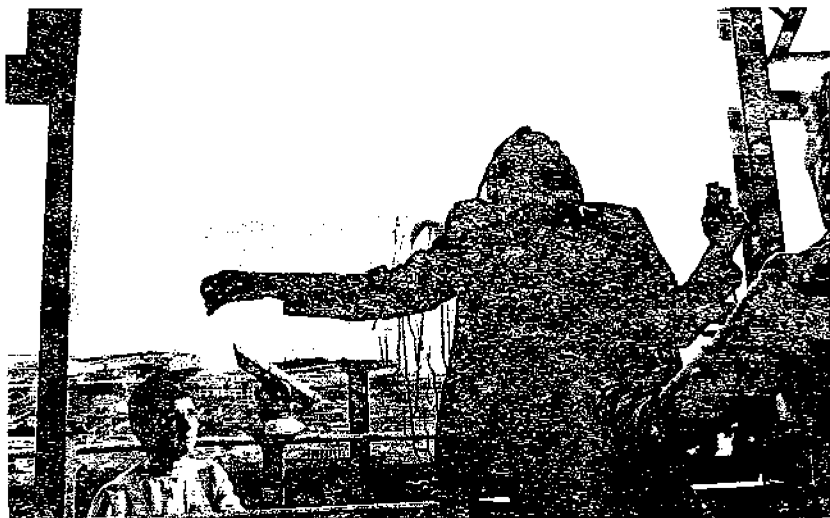
separar la referencia de la narratividad. Y es que en el fondo el logro formal más interesante de Pakula reside aquí en haber logrado evitar la categoría tradicional del drama de época o del cine estrictamente político o del *exposé* subgenérico sobre Washington. «Nixon» es una ausencia, toque técnico de no poco interés, que provoca y a la vez resuelve un problema formal cualitativamente nuevo, y que, más allá de la oposición tradicional entre lo público y lo privado, se ha convertido prácticamente en el sello personal de Pakula en sus cintas de mayor éxito.

Por lo tanto merece la pena buscar los antecedentes de este efecto en los primeros títulos de su denominada trilogía de la paranoia, en *Klute* (Klute, 1971) y en *El último testigo*, en los que la oposición público-privado se pone ya a prueba de manera insólita y nada tradicional. En efecto, es precisamente esta oposición la que constituye la originalidad de *Klute*, que no es en modo alguno un cine «político» oficial. Un resumen neutral de su argumen-



to podría falsearlo gravemente como la emotiva historia de amor entre una prostituta y un policía, omitiendo lo más importante, es decir, que se trata de una prostituta de una gran ciudad y de un policía de un pueblo pequeño. Pero en esta película, de forma excepcional, la tensión entre lo público y lo privado se representa mediante la oposición entre lo que todavía es la propia ciudad, lo urbano, y lo que ya no es el campo en sentido tradicional, pero tampoco una zona residencial, sino una especie de ciudad-dormitorio de la periferia —en lo que antiguamente había sido el campo—, en la que se han establecido industrias nuevas y, como es de suponer, alta tecnología, cuyos empleados superiores han adoptado el estilo rural de la antigua cultura granjera, del mismo modo que los *yuppies* urbanos vuelven a habitar en casas de ladrillo y se apropian para la tecnocracia la cultura ciudadana de la América clásica del siglo XIX.

Esto quiere decir que en la poderosa inversión de este eje representado en *Klute* el campo se convierte en el ámbito público y la ciudad en el privado. Exponer este contenido es sin duda la carga que pesa sobre la exposición del misterio: el respetado padre de familia de la cena de Acción de Gracias, que se reúne con sus amigos a la clara luz de un pequeño pueblo, aparentemente un personaje doméstico, en realidad es una imagen pública; Manhattan es el lugar de la perversión oculta y la vida secreta. La desaparición y posible asesinato tan sólo disimula este eje espacial que estaba ahí todo el tiempo, escondido en la fragilidad de una prosperidad doméstica que es también la de una compañía. Tampoco importa que mucho más tarde descubramos que después de todo las dos vidas nunca han coexistido en el mismo individuo. Una inversión similar (pero independientemente narrativa) da intensidad y frescura a las relaciones de los protagonistas de esta película. Dado que es la figura oficial o profesional, es el policía John Klute (Donald Sutherland) el que carga con los sentimientos privados tanto de amor y afecto como de consuelo terapéutico, mientras que la prostituta (Jane Fonda), a la que supuestamente se relaciona con la doble vida y el submundo sexual, representa en realidad la profesionalidad y los negocios con una ironía casi brechtiana (tiene su servicio de llamadas y su propia «vida privada», sus aficiones, su terapeuta y expectativas para su carrera, clases de interpretación y una posible carrera como modelo). Sin embargo es tal la hipocresía de la cultura norteamericana que, a diferencia de *La ópera de los tres peniques*, el efecto de estos personajes en el capitalismo tardío no es poner en ridículo los formalismos públicos de los negocios y la vida burocrática en la gran ciudad, sino constituir una evaluación social con consecuencias políticas e incluso activistas, haciendo aparecer a la puta como miembro de un auténtico subgrupo a título propio y por lo tanto acreedora de la atención pública (demostraciones sindicatos, derechos legales y demás). *Klute* parece haber conseguido esto pese a los trasfondos terapéuticos (igualmente americanos): las prostitutas son frígidas, quieren llamar la atención y ejercer poder sobre los demás y por encima de todo —¡influencias del neofreudanismo y de los seriales!— son



*El último testigo*

incapaces de mantener relaciones «serias». Pero quisiera argumentar que los mensajes sociales que parecían indicar a la vez la audacia de la temática de *Klute*, son poco más que el pretexto (necesario) para subvertir nuestras ideas convencionales sobre la vida privada y la esfera pública. A Simmel, en efecto, le gustaba señalar que a las clases medias lo que les resulta escandaloso de la prostitución no es la degradación del cuerpo, de la sexualidad y del amor que parece llevar consigo, sino justamente lo contrario, el modo en que el dinero se degrada al relacionarse con las funciones sexuales.

De todos modos en la trilogía de Pakula este cambio brechtiano de las valencias de lo privado y de lo público no tiene tanto el efecto de desfamiliarizar ninguno de los dos polos (con alguna finalidad específicamente satírica) como el de mantenerlos separados y congelar su incompatibilidad de modo que su antagonismo inconmensurable se «produzca» como objeto de contemplación estética, si se me permite emplear este modo de hablar althusseriano. Lo que se destila, especialmente en las figuras públicas, es una absoluta disociación entre sus realidades públicas y privadas, de modo coherente con una cultura de la imagen que a la vez bloquea aquel antiguo estilo del género «político» en el cual el personaje o la personalidad del estadista era siempre esencial.

En *El último testigo* la función de la disparidad entre los dos senadores víctimas de asesinato es desarticular y problematizar el misterio de la alegoría privado-público. (Desde luego no son éstas las únicas víctimas en esta película cumbre del género de asesinatos, basada en aquel famoso rumor de la muerte en circunstancias extrañas de una cantidad elevada y estadísticamente inverosímil de testigos presenciales en los años inmediatamente posterio-



*El último testigo*

res al asesinato de Kennedy. En este caso, son los testigos oculares los que empiezan a desaparecer de forma inverosímil tras el disparo equivalente, hecho que hace que el periodista protagonista tome la determinación de infiltrarse en la conspiración organizada que cree haber empezado a vislumbrar. Una vez que lo ha conseguido y que se ha hecho pasar por un posible asesino, se da cuenta de que ha caído en una trampa, en el campo de deportes donde se acaba de asesinar al segundo senador, y termina convirtiéndose en el único sospechoso plausible, de hecho fatal, del crimen.)

De este modo el dilema representativo se inscribe en el texto, por lo que se hace reconocible en vez de reprimirse o resolverse: la distancia entre el individuo privado y la función o significado públicos queda abierta y exacerbada; la resolución ni siquiera se presupone de antemano; y el problema mismo de la representabilidad se convierte ahora de alguna manera en su propia solución. A la vez un tercer término se asocia silenciosamente con los otros dos. Se trata del asesinato o de la propia conspiración, que junta la vida privada y la reputación pública, antes de hundirlas en la contingencia y la exterioridad sin sentido, haciendo así irrelevantes las antiguas cuestiones políticas. De este modo aparece un nuevo tipo de narración política más coherente con la dinámica del sistema mundial que el antiguo tipo antropomórfico o «humanista» (en el que el agente personal debe identificarse todavía con políticos individuales, dada la importancia narrativa de éstos como personajes). Sin embargo el funcionamiento por encima del nivel de la democracia repre-

sentativa de *El último testigo* no conduce a las abstracciones del género de espionaje ni tampoco a las inversiones de ciencia ficción de *Videodrome*, sino que sienta las bases para la vuelta a lo que parece ser la más clásica y washingtoniana de las conspiraciones políticas «sin víctimas» en *Todos los hombres del presidente*.

Por otra parte, también aquí debe volverse a motivar al detective social, pero trascendiendo en cierto modo la pura curiosidad periodística (lo puramente epistemológico) a fin de arraigar en lo ontológico, en un mundo cuya ley fundamental es la conspiración. El problema que hay que resolver aquí es el mismo de los personajes que ya hemos observado en *Salvador*, donde la confusión existencial de la psique del protagonista se corresponde de algún modo con la confusión de la revolución y de la propia guerra civil. Pero en *Salvador* la misión del personaje de James Woods era la redención personal, un tipo de redención —produciendo finalmente un reportaje, dejando atrás su vida personal y salvando su carrera— que no tiene especial relación con la situación objetiva; ni podría tenerla, ya que se trata de una situación en la que se habla español y que procede de otro mundo (el Tercero), mientras que el tipo de neurosis de Woods es necesariamente un producto norteamericano. En cambio *El último testigo* aborda este problema formal de frente, intentando poner en escena el equivalente de una guerra civil en una sociedad capitalista «avanzada», cuyas contradicciones se expresan ya de otro modo.

No obstante el personaje de Warren Beatty se inscribe en una tradición de la literatura norteamericana revolucionaria y política mediante una caracterología que permite que esta narración se considere la última de esa serie, si no el principio de algo distinto. No basta con describirlo como un rebelde, a menos de aceptar la triste realidad de la desaparición histórica de este tipo de figura en el universo burocrático de las corporaciones y de preguntarnos por las paradójicas fuentes de una violencia que puede describirse también como «antisocial» por cuanto roza lo psicótico y lo patológico. Ya a principios de siglo, en su primer estudio sobre el surgimiento del drama moderno, Lukács subrayó la patología como aspecto fundamental de una acción dramática que rompía con las satisfacciones de la nueva vida social y la nueva cultura de la burguesía. La estilización que exige el drama contemporáneo, observó,

> ya no puede seguir siendo el *pathos* de un heroísmo abstracto o autoconsciente como tal. Sólo puede hallarse en la estilización de un rasgo específico del personaje a una escala enormemente superior a la que puede encontrarse en la vida y hasta un grado que domina a todo el ser humano y su destino. O, para expresarlo con el lenguaje de la vida diaria, la patología. Pues qué, ¿qué otra cosa puede ser esta forma extrema de intensificación sino la morbidez y el exceso patológico de un rasgo determinado sobre todos los demás aspectos de la vida humana? Y esto resulta claramente exagerado por la compulsión motivadora que deriva del estilo del propio drama: si va a

> confirmarse la desmesura por razones psíquicas éstas no pueden dibujarse a partir de los límites de la psicología normal, menos aún en la medida en que la situación del personaje es en sí misma dramática. [...] Si no hay mitología [...] todo debe basarse en y derivarse del propio personaje. Pero una motivación que se remite exclusivamente al personaje y a la exclusiva interioridad del destino de ese personaje, en la actualidad lo conduce al mismo límite de la patología.[18]

En otras palabras, el dramatismo que sacude el *statu quo* y provoca las crisis, es difícilmente derivable o producible desde el *statu quo* de un universo no trascendente; por lo tanto debe albergarse como una fuerza perturbadora e inquietante dentro de lo individual. Pero en las diversas tradiciones nacionales europeas, de socialización más intensa, la representación de una fuerza así debe tener en cuenta el contexto de clase; el rebelde será un simpatizante de otra clase o bien una persona a la que, desde la perspectiva de su clase, se considerará enferma o aberrante. En cambio en la disolución de fronteras de las viejas clases norteamericanas el rebelde puede encarnar la pura violencia injustificada, una energía que rompe violentamente la convención social y no necesita más justificación ideológica que el odio a los amos y al orden social: algo que se pone de manifiesto en la pura agresividad como tal.

Sin embargo todas las ideologías políticas norteamericanas han intentado de uno u otro modo remotivar esta agresividad y captar sus energías para sus propios programas; tal es el caso reciente de las grandes imágenes políticas de la década de los treinta y del realismo socialista americano, que requerían la violencia de los personajes para poder enfrentarse a todo el peso y la fuerza del sistema. Pero las paradojas de este tipo de violencia (dramatizado en una película como *Esta tierra es mi tierra* [Bound for Glory, Hal Ashby, 1976], basada en la vida de Woody Guthrie) no parecen haberse observado hasta la década de los sesenta y el movimiento feminista contemporáneo; en concreto, cómo se puede recurrir impunemente a la violencia antisocial para la reconstrucción social; cómo un temperamento adecuado para la demolición del viejo orden puede participar en la formación de otro nuevo; cómo puede ser utópico el acto negativo purificador; cómo puede utilizarse provechosamente la personalidad destructiva. Aquí resuenan no sólo las profundas tensiones constitutivas entre el anarquismo y el comunismo, sino también toda una serie de presupuestos freudianos sobre las fuentes infantiles de la violencia y de la agresividad y su posible reconducción, así como los típicos argumentos ideológicos en torno a la bondad o la irrecuperabilidad de la propia naturaleza humana.

Pero en *El último testigo* no es precisa una aportación positiva por parte

18. Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Neuwied, Luchterhand, 1981 [1911], págs. 117-118.

del protagonista, salvo en lo que se refiere a la resistencia necesaria para vencer el encubrimiento de la conspiración. La ingobernable beligerancia y la insolidaridad temperamental del personaje de Warren Beatty está ya al servicio de lo epistemológico, y en un mundo burocrático, en el cual la cartografía cognitiva es la mejor forma de praxis que queda, la agresividad en el seguimiento de la verdad se convierte en utópica, al menos por un tiempo. Pero también esto cobra un tinte irónico, una ironía que puede tener su origen más profundo en el rechazo desengañado de esta película política, como de tantas otras en los últimos tiempos, a proyectar ni tan siquiera la sombra de lo que antes fue un héroe «positivo». Generalmente se ha definido el período postmoderno como la era del cinismo universal, en parte debido al triunfante proceso en que se ha desmitificado todo valor y reducido todo a la instrumentalización; de modo que lo que queda de los valores se nos presenta como propaganda o sentimentalismo. Pero la retórica de la desmitificación cínica exige cierta moderación. Nadie debe aprovecharse de la corrupción universal del sistema (es la vieja paradoja de la sátira: si todo el mundo está podrido, ¿quién queda para contarlo sino el misántropo?), de modo que sólo la ausencia de héroes da autenticidad al documento y sirve de prueba. Lo mismo sucede en esa reelaboración de *El último testigo* que es la película sobre el Watergate de Pakula (*Todos los hombres del presidente*), en la que la agresividad casi física del periodista de la conspiración (en la primera película atribuida engañosamente al alcoholismo) ha quedado aleccionadoramente reducida a los desagradables rasgos característicos de los dos periodistas: todo lo que hay de amorfo y torpe en Hoffman como actor de carácter se moviliza aquí al servicio de la manipulación, mientras que la figura de Redford es lo suficientemente vacua y vulgar como para proyectar cualquier duda fundamental sobre la categoría misma del «bueno». A la vez, su combinación en lo que en otro lugar se ha denominado «pseudopareja», les priva de toda posible dignidad (aunque a la vez permite formalmente que cualquier semejanza de experiencia subjetiva se exteriorice en diálogo y exposición). En cualquier caso el típico género policiaco requería una pareja a fin de examinar las pistas; sólo que aquí el estatus de prioridad oscila entre uno y otro personaje, a fin de prevenir un orden definitivo.

Sin embargo, en *El último testigo* el carácter patológico del protagonista es funcional y está anclado sistemáticamente en la narrativa, pues sólo los candidatos psicóticos son capaces de superar la prueba de la pantalla (reacciones calibradas psicológicamente a una serie cuidadosamente escogida y sugerente de imágenes sobre la familia, el Estado, la raza, la violencia y la inferioridad y el resentimiento sociales y psicológicos) y así optar a las vacantes de asesinos profesionales en la Parallax Corporation. Precisamente es ante todo la propia rebeldía inherente a su persecución de la conspiración lo que le permite pasar por un psicópata potencial. Pero aquí está la vuelta de tuerca adicional: todo lo que le capacita para ser un



*El último testigo*

asesino profesional confirma también su identidad de asesino solitario, sin vínculo alguno con una «conspiración organizada»; todo aquello que le sirve para penetrar en la organización le hace también susceptible de ser manipulado por ella.

Debe destacarse que la construcción institucional de las figuras conspiradoras no debe confundirse con el retrato básicamente satírico de los «hombres de la organización» y la nueva personalidad corporativa que la precede culturalmente y de la que sin duda es, en otro sentido, una especie de variante estructural. Los exponentes alegóricos que permiten la reescritura de los actores individuales en el registro de lo colectivo ya no tienen nada que ver con la sátira en ese sentido pasado en el que el «opuesto» estructural del hombre corporativo sin rostro seguía siendo el verdadero individuo, casi siempre un rebelde y un inconformista en esa gran tradición americana de protesta y resistencia individual antes mencionada.

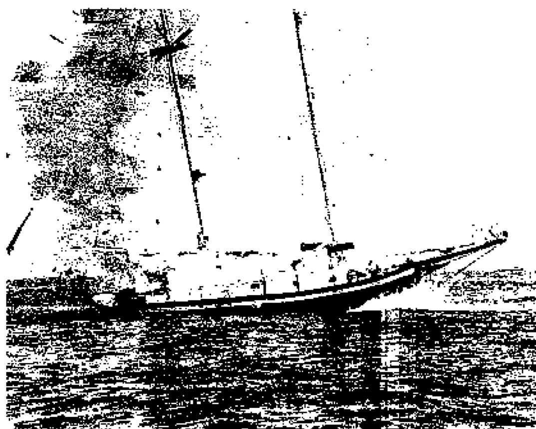
Pero, como he insinuado anteriormente, todas las formas de oposición son en la actualidad colectivas y se organizan en diversos tipos de grupos y movimientos políticos de protesta. ¿Hasta qué punto el hecho corporativo y el estilo corporativo no son ya de algún modo algo más profundo que una mera subcultura aberrante de los negocios, una ley quasiontológica del mismo mundo social? En este sentido, puede considerarse que el personaje de Beatty en *El último testigo* es un comentario y una despedida defini-

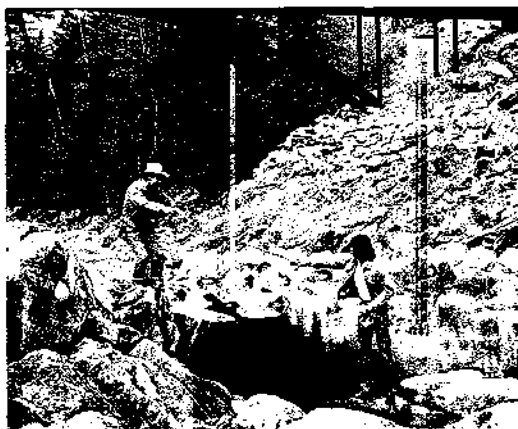


*El último testigo*

tiva del viejo paradigma narrativo del rebelde; todavía parece rebelde, y aquí la violencia y la naturaleza antisocial de su personalidad se ponen en juego insistentemente. No cabe duda de que no es el destino trágico del protagonista lo que diferencia su narración del argumento «rebelde», ya que relatos así extraen sus cualidades heroicas del propio sentido de la inevitabilidad del destino y del fracaso. Sin embargo el personaje de Beatty deja de ser la figura rebelde que aún cree ser, porque los impulsos rebeldes que alberga en sí, en su carácter y su inconsciente se han convertido en los mismos instrumentos de la conspiración estrictamente como tal, que los utiliza y acoge complacida como una contribución específica a sus propios propósitos. Es una especie de estratagema hegeliana de la razón, pues precisamente la voluntad de rebelarse y destruir la conspiración es lo que le permite a ésta incluirlo en el escenario y destruirlo en el proceso, algo para lo que probablemente el habitual término «cooptación» no constituye la mejor caracterización.

El detective es, así, asesino y víctima a la vez: dos conspiraciones gemelas empiezan a enfrentarse entre sí, con la salvedad de que una de ellas cuenta con más gente y está mejor organizada. Pero esto significa que finalmente la burocracia vence al rebelde, cuya última imagen en la vida (cuando los asesinos entran en su escondite) suprime la puerta que se cierra definitivamente como imaginaba carcelariamente el siglo XIX, para sustituirla por la pesadilla más intensa de una puerta abierta que da a un mundo organizado conspirativamente y controlado hasta donde alcanza la vista.





*El último testigo*

Con él se acaba por tanto la narrativa paradigmática del rebelde. La silueta final del enemigo en la pasarela es aún más amarga que la pantalla en blanco de *Videodrome*, por cuanto va seguida de la notificación judicial al estilo de la Comisión Warren («Beatty» actuó solo),* que convierte todo esto en acontecimientos nuevos y actuales, es decir, en ese segmento de la vida diaria al que actualmente confinamos la «historia» y la esfera pública, y cuya rápida obsolescencia termina asociándolo con los referentes históricos, de los que la película se había mantenido soberanamente distante; sólo que en este punto se trata de una asociación tan polvorienta como el fichero cerrado o la papelera.

Aquí es pues donde la motivación del detective social remonta hasta, y está sobredeterminada por, el «crimen» que tiene por misión y destino descubrir. En una especie de inmenso hegelianismo postmoderno las mismas estructuras contaminan por igual los ámbitos del sujeto y del objeto, haciéndolos infinitamente sustituibles y susceptibles de transformación recíproca sin fin, algo que no deja de tener consecuencias asimismo para el lenguaje cinematográfico. Para el detective, el *Grübler* de Benjamin cavilando con melancolía saturniana sobre las cosas e interpretando sus mensajes fragmentarios, alegóricos —el mensaje del fragmento en el capitalismo tardío siempre es la totalidad misma y el sistema mundial—, lo visual alcanza una primacía realmente congenial con el desarrollo del cine como medio (según demuestran las construcciones pivotantes de Hitchcock).

Está claro que tanto los detectives como los asesinos deben ser, cuando menos a este respecto, análogos a los realizadores de documentales. Pero *El último testigo* va más allá de esta tesis general sobre las relaciones

* Referencia a la comisión que investigó el asesinato de J. F. Kennedy y que llegó a la muy discutida conclusión de que «L. H. Oswald actuó solo». *(N. de T.)*



*El último testigo*

íntimas entre la sospecha y la percepción con todo un test de lectura —la «escala» fotográfica «de reacción fascista» de la Corporación que parece devolvernos al modelo más crudo de asociacionismo o psicología experimental (sin duda esta última sigue siendo un fértil caldo de cultivo para la paranoia y la superstición, como testifican sus vínculos institucionales con la CIA y con las diversas formas de instrucción antiinsurreccional). Con todo, la secuencia del test en *El último testigo*, como su predecesora en las secuencias de programación de *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971), ilustra la sociedad de la imagen y la publicidad en la misma medida en que hace alusión a fuentes más oscuras de manipulación y control; las cartas se barajan de diferente forma que en *Videodrome*, donde los artículos de consumo (programas de televisión y/o pornografía) sustituyen a la conspiración política. Aquí se subraya el hecho del consumo mediante la discontinuidad; la narración se interrumpe deliberadamente mediante la inserción de instantáneas, que adquieren un segundo nivel de narratividad gracias a la música sugerente que hace de ellas una alegoría del bien y del mal, familia y país contra enemigo, el heroico vengador de cómic y el sentimiento de rico y pobre, los detalles nimios, en una oscilación que finalmente se hace tan rápida que dota a las positivas imágenes presidenciales de un coeficiente de aversión relacionado con el nazi «malvado» y con los líderes comunistas.

La secuencia recuerda ambas interpolaciones narrativas —como la maravillosa narración en *flashback* (al estilo del cine mudo) sobre la humillación de Alma en *Noche de circo* (Gycklarnas Afton, Ingmar Bergman, 1953)—y la competencia, también intercalada, con el medio rival: el monitor de televisión o una interrupción por la fotografía, como sucede con el montón de instantáneas que invade *El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1962). La rivalidad con otro medio —se

ha sugerido que el cine siempre está poniendo en escena esta rivalidad para demostrar su propia primacía—[19] volverá una y otra vez en las páginas siguientes. Nos basta aquí con detenernos en el modo en que se utiliza el cine contra sí mismo y para sugerir algo que lo trascienda. Como en la consecuencia de la eutanasia de *Cuando el destino nos alcance* (Soylent Green, Richard Fleischer, 1973), en la que los últimos momentos de Edward G. Robinson se llenan con un exuberante documental turístico, cuyas impresionantes imágenes de la naturaleza ya no existen en la contaminada tierra casi futurista de la película, la inserción se ditingue también de su contexto narrativo por el mismo estilo, es decir, por un mal gusto estridente que, al menos en el contexto norteamericano, pretende representar el inconsciente popular o de masas, en el que funcionan estas imágenes. En *El último testigo* este inconsciente es el fascismo de cómic típicamente americano, tan autóctono como la tarta de manzana; en *Cuando el destino nos alcance* es la profunda nostalgia de las imágenes del *National Geographic* como el contacto doméstico más auténtico con la propia naturaleza. Utilizar así el estilo como instrumento de connotación a lo Barthes, como vehículo de un mensaje ideológico concreto, quizá suponga siempre garantizar su calificación de malo, rimbombante, *kitsch* o degradado: sólo en las diversas modernidades hay vías distintas al *camp* para que el uso connotativo de esa vulgaridad vuelva a ser «arte». Sin embargo en *El último testigo* el estilo citado autentifica que las narrativas fílmicas que lo rodean son una forma veraz de realismo; en cambio el propio *excurso* por los estereotipos impersonales, colectivos y culturales acaba realmente en una nota escalofriante, al reducir el personaje de Beatty a un tipo sociológico e introducir un nuevo tipo de cuña entre lo privado y lo público mediante la revelación de una inconsciencia no individual formada por pensamientos y mitos que no pertenecen a nadie en concreto.

Estas imágenes complementarias pueden sin duda ilustrar de manera más general el lenguaje cinematográfico de *El último testigo*, orquestado de

19. Hablando del poder del jeroglífico audiovisual sobre la impresión y la escritura en *Intolerancia* (Intolerance, 1916) de Griffith, Miriam Hansen observa: «La mezcla consciente de materiales heterogéneos pone de relieve una tensión dialéctica entre los caracteres escritos y la imagen. [...] En los términos de la economía metaficcional de la película, el discurso jeroglífico excede y fuerza los confines del libro, materializado (dentro de la película) en el Libro de la Intolerancia, cuya derrota se dramatiza en el final feliz de la narrativa moderna» (*Babel and Babylon*. Harvard University Press, 1991, págs. 190-194). Además, hablando de la competencia de la televisión en *El síndrome de China* (The China Syndrome, James Bridges, 1979), Bordwell y Staiger observan: «El objetivo de la narración clásica es producir la impresión de que procede directamente de la acción narrada (debido a múltiples motivaciones y a otros factores). La televisión mediatiza la realidad; desune y fragmenta. El cine, por otra parte, es inmediato» (David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, 1985, pág. 371; trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996). No parece excesivo generalizar estas observaciones en la hipótesis general de que, cuando cualquier otro medio aparece en el cine, su función principal es acentuar y demostrar la primacía ontológica de este último.

forma más suntuosa que las otras películas de la llamada trilogía de la paranoia. En *Klute* se utiliza el color frente a los interiores nocturnos y los decorados urbanos cerrados, y es en efecto como si se hubiera diseñado una brillante paleta para desmitificar ese espacio floral y pastoral de pueblo suburbano soleado, con el cual, como ya he observado, tenía que comenzar la película. *Todos los hombres del presidente*, por razones sobre las que volveré, debe retener una cierta monotonía como signo de que, al igual que el propio Washington, está más allá de la oposición entre ciudad y campo. Pero *El último testigo* incluye una variedad de paisajes en la documentación de su modelo de la totalidad social como conspiración. Al igual que sucede en *Videodrome* (y también, de distinta forma, en *Con la muerte en los talones*), la multiplicidad de paisajes se convierte en algo parecido a un *analogon* de la estética además de un cierre epistemológico: tenemos aquí todos los elementos —alta mar y un barco en llamas, la aguja de la Torre Seattle subida a la estratosfera, un río embravecido en las montañas, un moderno y anónimo edificio de oficinas de cristal en una tierra de nadie corporativa, habitaciones alquiladas en los barrios bajos, el clásico aeropuerto, el clásico centro comercial, el clásico depósito de cadáveres y también la tradicional oficina de un periódico—, todos cosidos entre sí, si no mediante desfiles y bandas callejeras típicamente estadounidenses, sí mediante el tren en miniatura del zoo, en el que el protagonista aprende lo que debe hacer para cambiar su identidad.

Pero nada de esto nos habla todavía de lo esencial, es decir, de cómo se alegorizan los malos en esta película concreta, de cómo —tras las operaciones pertinentes sobre la víctima y el detective— la tercera posición del agente criminal se desindividualiza o incluso se colectiviza. También aquí debe conseguirse un efecto de totalidad; la conspiración no sólo debe ser una colección de personajes individuales, sino que debe proyectar algo similar a una estructura corporativa. En *El último testigo* esto se consigue dividiendo el trabajo entre dos malos notables, que son algo así como el presidente de la compañía y el presidente del consejo de administración, respectivamente. Pero incluso esta colectividad estructural debe ahora vaciarse para poder asumir el peso de la generalización alegórica. Se trata de un dilema formal *a priori* del cual prácticamente lo único que se puede decir de antemano es que recurrir a los lenguajes disponibles del antiguo melodrama es un signo inmediatamente identificable de fracaso o de que se admite la derrota. Sin embargo lo que choca al espectador de *El último testigo* y de las otras películas de Pakula relacionadas con ella, que hemos mencionado, es una inesperada solución por desplazamiento, una innovación local en una zona distinta del texto, en la que en un principio no se habrían buscado los elementos de un nuevo tipo de alegoría compositiva. Sin duda todas estas películas se caracterizan por una persistente peculiaridad estilística que, al pronto, puede distraer al espectador, a saber, algo parecido a una decisión arbitraria de trabajar muy cerca de los actores, sustituyendo los planos largos o medios de la




*El último testigo*

narración cinematográfica convencional por obsesivos primeros planos de sus rostros. Lo que resulta imperceptiblemente desconcertante de todo esto ha sido astutamente observado por James Monaco, quien, recurriendo a Dreyer, comenta que «una película filmada principalmente en primeros planos [...] nos impide la ubicación y resulta por lo tanto desorientadora, claustrofóbica».[20]

Es un manierismo estilístico que en un principio parece funcionar indiscriminadamente, pues se demora tanto en el inocente como en el culpable, trata de toda la gama de curiosos o indiferentes, interesados o sospechosos que de algún modo estén implicados en los acontecimientos en cuestión (también la propia cámara reproduce la atención de la conspiración, ya que un número inverosímil de espectadores del asesinato termina muriendo de forma accidental). Por lo tanto aquí el estilo del primer plano señala cierto límite externo problemático de la interrogación visual: la cámara parece mirar más de cerca a esas personas para examinar sus rasgos y sorprender sus secretos; sólo el rostro mismo marca la frontera y los límites de lo que puede explorar. Por otra parte la expresión facial, una vez despojada de su contexto corporal y gestual, queda despersonalizada y deshumanizada en el proceso. La variedad de emociones humanas (o, más exactamente, de nuestros conceptos de emoción) —esa colección precisa de nombres para las contracciones musculares y las muecas de que es capaz físicamente la máscara humana— se encuentra ahora de algún modo fuertemente reducida; todo llega a representar el signo cambiante de algún estado de ánimo subyacente a un nivel más profundo, que puede caracterizarse de preocupación, ansiedad, *Sorge*, desbarajuste, aprensión, confusión o inquietud. Al mismo tiempo esta peculiar estandarización lograda por el miedo despersonalizado va acompañada de algo bastante distinto, un desagradable sentido de la intimidad, como

20. James Monaco, *How to Read a Film*, Oxford, Oxford University Press, 1977, pág. 167.



*El último testigo*

sucede normalmente (en el mundo anglosajón) cuando los rostros se acercan mucho.

Éste es el contexto en el que ahora debe especificarse el tratamiento característico de los agentes de la conspiración: entre esos rostros inquietos los malos, los miembros de la conspiración, son los únicos tranquilos e imperturbables, con una satisfacción que no resultaría precipitado describir como propia de las corporaciones y sus ejecutivos. Los rostros de esta segunda especie son masculinos, bien alimentados, totalmente carentes de idiosincrasia personal y sobre todo bien bronceados todos ellos (en nuestra sociedad un signo de privilegio).

Sin embargo también son rostros *sudorosos*: una pátina grasienta está siempre presente en esos rostros como acechados por la preocupación, pero con una preocupación de tipo muy distinto al miedo que se apodera de sus víctimas. Para los agentes de la conspiración la *Sorge* es una cuestión de sonriente confianza y la preocupación no es personal sino corporativa; es interés por la vitalidad de la red o de la institución, una distracción o falta de atención incorpórea, que activa el espacio ausente de la propia organización colectiva sin las torpes conjeturas que socavan las energías de las víctimas. Esas personas *saben* y por lo tanto son capaces de cargar su presencia como personajes individuales en una atención intensa, pero satisfecha, cuyo centro de gravedad se halla en otro lugar: una atención absorta que es al mismo tiempo desinterés. Pero este tipo tan diferente de interés, igualmente despersonalizado, lleva consigo su propia inquietud específica, como si fuera inconsciente y corporativa, sin consecuencia personal alguna para los malos individuales. El sudor tiene una doble función, es el distintivo de esa responsabilidad colectiva y el lugar tangible de todo lo desagradable de la intimidad del primer plano; es un indicador que en ocasiones se proyecta sobre otros niveles sensoriales, como en los diálogos telefónicos de *Todos los hombres del*

*presidente*, o sobre todo en la voz susurrante del asesino de *Klute*, suficientemente cercana y ronca como para ser obscena. Lo que aquí hemos llamado «intimidad» es el descubrimiento de que estamos atrapados en una red colectiva sin saberlo, que, aun en los momentos de soledad, la gente está ya mucho más cerca de lo que pensábamos, como testimonio sin gestos melodramáticos su extraño calor corporal, sugiriendo nuestra propia vulnerabilidad. De Sartre a Foucault y luego en el feminismo contemporáneo la apariencia ha sido el espacio ontológico privilegiado en el que se dramatiza y despliega nuestra impotencia de objetos manipulables. Con todo la dinámica de lo visual y de la mirada proyecta siempre un espacio de «poder» —el Otro ausente, la torre de vigilancia del panóptico— que es de algún modo inmune a la mirada y que escapa de su propia lógica refugiándose tras los aparatos de grabación. Me parece que el mundo de Pakula se introduce en un espacio sensorial nuevo y más generalizado, en el que ya no quedan escondites ontológicos de este tipo: la conspiración gana, cuando gana (como en *El último testigo*), no porque posea cierta forma especial de «poder» de la que carecen las víctimas, sino sencillamente porque es colectiva y las víctimas, tomadas una a una en su aislamiento, no lo son.

# 4

En los apartados anteriores hemos podido observar una de las características más peculiarmente oblicuas de la alegoría en general: la lateralidad con la cual se deben expresar los niveles, como cáscaras de nuez vacías en el juego del mismo nombre.* Si quiere decir algo sobre economía, por ejemplo, se hace con material político (y la premisa interpretativa general de este capítulo es, que en la actividad conspiratoria las formas cambiantes del poder expresan la organización económica del capitalismo multinacional). Por otra parte, si se quiere decir algo acerca de la política, como en *Videodrome*, se hace a partir de materiales económicos (en esta película la imagen es la gran conspiración y su relación con los pequeños negocios). Ahora bien, en *Todos los hombres del presidente* nos aproximamos a la cuadratura del círculo de esta ley alegórica: una película política que capciosamente parece cine político, una representación que pretende transmitir cierta concepción de las relaciones políticas por medio de un material abiertamente político.

Pero esta primera impresión puede resultar equívoca; esta película ha sido

* Se refiere al juego de azar que en España se conoce por el nombre de «los trileros»; se realiza con tres naipes colocados boca abajo (o tres cáscaras de nuez) sobre una mesa y el jugador debe adivinar la colocación final de uno de ellos después de que el «trilero» los mueva con rapidez sobre el tapete. *(N. de T.)*



*Todos los hombres del presidente*

despojada de buena parte de su contenido abiertamente político por el hecho de que se han eliminado de ella todos los funcionarios electos. Consiguientemente el Estado no sólo se transforma en una inmensa burocracia por nombramiento, sino que ésta —eliminada la política práctica, presupuestas las bases del poder de Nixon sin ninguna discusión, borrado tácitamente el telón de fondo de la guerra— se reorganiza sin dificultad en la figura de la conspiración. Pero la originalidad de *Todos los hombres del presidente* consiste en haber representado una cadena de acontecimientos prácticamente desde el principio como la lucha entre dos conspiraciones, dos colectividades, dos organizaciones suprapersonales: los fontaneros del Estado contra el periódico, la Casa Blanca contra el *Washington Post*, las voces del teléfono contra la voz en principio igualmente incorpórea de «Garganta Profunda»; la arrogancia amoral de los funcionarios de Nixon contra la determinación y la ambición igualmente brutales y despiadadas de los jóvenes periodistas. Como se verá más adelante, se imposibilita la simpatía del espectador por cualquiera de los dos bandos y de paso se garantiza la identificación sólo con Segretti o con las secretarias, dado que el lugar de la víctima es asumido básicamente por éstos, en una situación en la que el «crimen» se ha convertido en un crimen sin víctimas.

Mientras tanto, y dado que una de las peculiaridades del Watergate (algo que comparte con la narrativa paradigmática de espías) fue que desde el principio su objetivo estuvo en la información y la representación más que en algo



*Todos los hombres del presidente*

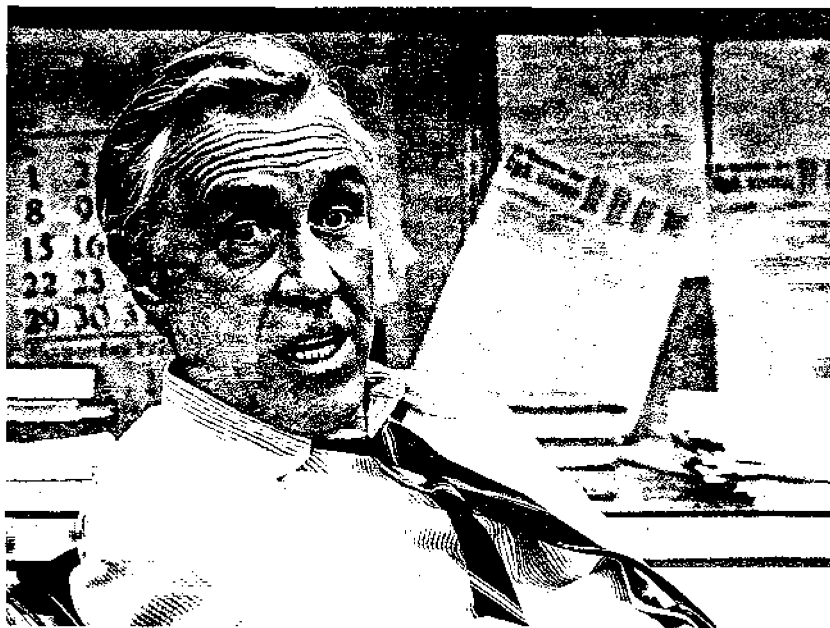
sustantivo —cómo desprestigiar a los demócratas ante la opinión pública, una operación que puede metamorfosearse sin demasiados problemas en la operación simétrica de ocultar a la opinión pública la deshonra republicana—, la característica estructura a dos columnas del tradicional género policíaco se combina con una circulación complementaria y fluida, en la quel el contenido se convierte en la forma. El género policíaco presuponía una distinción absoluta entre la narración del crimen y la narración de su resolución: aquí se ha reducido al mínimo absoluto la distancia entre las dos al postular que el «crimen» es tan informacional y centrado en los medios como su propia solución.

El resultado es una notable disminución del efecto, que transforma dialécticamente estas limitaciones en un tipo de representación, totalmente nuevo, más positivo que privativo. La discreción se convierte aquí en un nuevo género, la conspiración pasa a ser providencial y por tanto *Todos los hombres del presidente* ofrece el espectáculo de una especie de música de cámara en el ámbito del melodrama, un notable *Kammerspiel*, del cual se ha excluido una fila entera de los metales y en el que ningún efecto puede exceder un cierto *forte* muy delicado y amortiguado, como el famoso acorde de la sinfonía *Sorpresa* de Haydn, tocado con tanto tacto y cuidado que uno puede imaginarse el tímido músico a punto de salir corriendo en el momento de dar un golpe tan amortiguado. Así es por ejemplo el momento realmente logrado en que, tras el aviso final de Garganta Profunda, Woodward se vuelve



*Todos los hombres del presidente*

sin aliento para enfrentarse a sus perseguidores y simplemente se encuentra con las luces de las calles vacías de un Washington dormido inmóviles ante él. Este clímax puramente formal —mera sintaxis, en la cual se ha sublimado toda la bajeza del contenido— constituye la categoría vacía, ideal mallarmeana del encuentro con lo Otro absoluto y reemplaza a todos los malos, secuencias de tortura, luchas, contiendas, golpes de kung fu o lucha libre que puedan producirse en el melodrama barato (sin embargo la pelea en el bar de los bosques de la costa noroeste de *El último testigo*, imitación de una terrorífica secuencia de *Los valientes andan solos* [Lonely are the Brave, 1962, con guión de Dalton Trumbo], es un exponente más que corriente de la otra estrategia). En cualquier caso la última revelación (para Bernstein) del peligro físico real sólo continúa manipulando aparentemente los signos básicos y materias primas del melodrama. De hecho la secuencia en la que se comunican escribiendo a máquina (no pueden hablar por miedo a que haya micrófonos escondidos) se transforma en una triunfal explosión a pleno pulmón de música barroca, cuya alegría trascendental anula el contenido literal y sella la victoria de los periodistas sobre sus adversarios. De todas formas la maldad es característicamente problemática en *Todos los hombres del presidente* y lo que resulta más inquietante es su ausencia esencial (aunque de modo distinto a como sucede en la conspiración de *El último testigo*, cuyas siniestras certidumbres al menos proporcionan cierta garantía epistemológica). Ni



*Todos los hombres del presidente*

siquiera «Nixon» sirve de nombre a esta ausencia, de la que en ningún momento llegamos a saber si realmente tiene en absoluto algo detrás («La verdad es —como explica Garganta Profunda— que estos tipos no son realmente demasiado brillantes»).

El mismo Pakula señala (en una entrevista) dos limitaciones formales que pueden tener algo que ver con el particular modo de ser que hemos atribuido a esta película en concreto. El primero tiene que ver con la complejidad de los hechos y de los problemas para exponerlos: una comparación con el libro que escribieron los periodistas (así como con el aún más amplio abanico de acontecimientos) revela que hay mucho que aplaudir respecto a la admirable y experta selección de opciones y omisiones estratégicas. La mayor parte del material —tanto protagonistas como temas— procede de las primeras semanas de investigación; se ha suprimido totalmente a John Dean y a Ehrlichmann; tampoco están el encubrimiento ni la Casa Blanca y las cintas, el clímax se construye en torno a la aparición de Haldeman, etc. Esto ha producido una segunda peculiaridad, el absoluto predominio del diálogo: «No creo que se pueda hablar de una película más verbal —dice Pakula—,[21] ni siquiera comparándolo con *La rodilla de Clara* (Le genou de Claire, 1970)». La compa-

21. Entrevista en *Film Comment* 5, septiembre-octubre de 1976, pág. 13; véase también el excelente artículo de Richard T. Jameson.








*Todos los hombres del presidente*

ración con Rohmer es adecuada y significativa, y sugiere una forma que sigue siendo profundamente cinematográfica, que no vuelve al teatro filmado de las primeras películas sonoras; en ella la importancia del lenguaje y del escenario está dotada de un específico carácter cinematográfico por la manera en que la nueva forma convierte el diálogo en una especie de acción o de acontecimiento por derecho propio. Lo que en Godard se cosifica espectacularmente en forma de entrevista, se convierte aquí en una forma extraordinaria de sucesión de personajes, en la que las mínimas expresiones faciales, como en los antiguos primeros planos, pasan a ser espacios cruciales de significado narrativo. Lo pretendido no es producir una máscara, como en el






*Todos los hombres del presidente*

cine mudo, sino animar una especie de partido de tenis sin aplausos, movilizar la mirada, las cejas alzadas, los más mínimos tics y movimientos reflejos, dándole a todo esto el mismo nivel-valor que a la intervención verbal, de la réplica, de la pregunta planteada. La nueva forma es ejercida hasta límites extremos con virtuosismo técnico y no poca osadía, sobre todo durante las conversaciones telefónicas, tantas como nunca podrán hallarse en una película anterior, y éstas —como en las entrevistas de Godard, apoyadas cual víctimas de un pelotón de ejecución contra un muro vacío, pero invirtiendo la jerarquía relacional básica— nos permiten ver a los periodistas trabajando como actores de carácter reducidos a su mínima expresión, produciendo y consumiendo simultáneamente la nueva información ante nuestros ojos.

En la sucesión de episodios esto supone una notable antología de interpretaciones características y de encuentros en miniatura; pero ¿quién negaría que nuestro conocimiento más esencial de los demás se calibra desde esta distancia media del contacto intenso aunque ocasional, y no vislumbrando de lejos a una figura apenas representada, o teniendo al Otro tan cerca que difícilmente podemos distinguir sus rasgos? Aunque si el estereotipo distante produce algo llamado realismo, y la penetración en un Otro absoluto es el espacio del experimento lingüístico moderno, ¿cómo podemos llamar a esta serie

de representaciones (que seguramente no tienen nada de postmodernas)? También es importante plantear el problema del género en estos encuentros, en los que el otro más cercano —secretario o intermediario de aquellos otros ausentes que detentan el poder supremo— es casi siempre una mujer, a la que de alguna forma se debe convertir en víctima o ser atosigada para que confiese su secreto, o —como en la sorprendente secuencia de Miami— a la que hay que apartar de la puerta crucial. En efecto, no hay auténticos contactos con hombres, el significativamente apodado Garganta Profunda es el único emisario de este dominio de sombras y la única voz que atraviesa este abismo. Estos contactos masculinos incluso están feminizados en el momento de la revelación, traición, descubrimiento o desenmascaramiento; algo que se hace sumamente interesante en el último ejemplo, el de Segretti, en el que se pone en marcha toda una seducción simbólica con el evidente alivio del informante cuando al fin es atrapado. De modo que acaso hay algo pornográfico en la propia forma de esta investigación (en el sentido en que se ha dicho del género policíaco que repite la búsqueda de la escena originaria); o quizás, a este nivel de abstracción formal, conflicto y sexualidad se confunden entre sí. Lo que parece absolutamente seguro es que las condiciones sociológicas de posibilidad de esta narración concreta se apoyan en el viejo estilo de oficina y de dirección de empresa jerarquizado por el género, característico de Nixon y quizá de toda esta época. Ello significa que se trata de una historia arcaica, una narrativa anticuada (que posiblemente por eso no pudo ser resucitada cuando el escándalo del Irangate). Más adelante volveré brevemente sobre otra razón por la que esta película pertenece a un pasado que ya se ha desvanecido, más que a nuestro propio presente.

Por último debe observarse también que el formato «uno a uno» tiene efectos decisivos en el espacio o, mejor aún, tiene consecuencias espaciales decisivas que originan y dan cabida a nuevos tipos de efectos espaciales: se incorpora una especie de claustrofobia a la forma que crea el espacio abierto —el almuerzo al aire libre, por ejemplo, en el cual se extiende sobre la gran pantalla todo Washington en verano— con una fuerza extraordinaria pero sólo provisional. Digo esto porque la forma de la entrevista irá absorbiendo lentamente dentro de sus propios límites formales el espacio abierto, redesplazando en su interior las pequeñas casas unifamiliares de estilo neocolonial a medida que la secuencia gana en extensión y Washington mismo se convierte en una lista o serie de nombres y direcciones que se deben explorar.

Pero el espacio no es en absoluto un factor incidental en esta obra de arte en concreto, en la que la relativa reserva de los actantes o personajes determina de alguna forma la ampliación de características espaciales hasta ahora fortuitas y su apropiación por los protagonistas a título propio. Realmente esta insólita y sorprendente espacialización de lo narrativo sería lo más caracterizable como postmoderno o al menos protopostmoderno. La cuestión de si podría tener algún sentido describir un medio básicamente espacial como el cine otra vez en función de si es más espacial o menos, como algo



*Todos los hombres del presidente*

que de alguna manera se espacializaría significativamente (tras presumiblemente haberlo estado menos en alguna ocasión), es un asunto que requiere gran tacto, pero que en mi opinión tiene sentido plantearse. En primer lugar buena parte de la teoría cinematográfica que tradicionalmente relacionamos con la revista *Screen*, se podría reformular diciendo que en el proceso de la narrativa naturalista o de la narración realista, Hollywood se vio obligado muy sistemáticamente a organizar, es decir, reprimir y neutralizar el espacio propiamente dicho, ya que el espacio es lo que interrumpe la naturalidad de la línea narrativa. Sin embargo en la mayoría de los casos la tesis de cierta espacialización de un medio espacial como el cine supone poco más que un modo pretencioso de atraer la atención al amplio lugar que ocupa la arquitectura en cuanto tal dentro del medio en cuestión.

En este caso, en *Todos los hombres del presidente* la arquitectura es desde luego de importancia primordial, desde los aparcamientos cavernosos en

los que Woodward se encuentra con Garganta Profunda —se accede por primera vez al hotel Watergate a través de uno de estos aparcamientos— hasta la redacción del *Washington Post*, la quintaesencia de la oficina burocrática del período poscontemporáneo, cuya importancia subraya Pakula: «Me produce escalofríos pensar qué habría pasado si el *Post* no se hubiese trasladado a su nueva sede... Me temo que sus viejas oficinas eran como la mayoría de las viejas oficinas de los periódicos».[22] Pero él considera que el espacio abierto y la dura iluminación fluorescente del *Post* son símbolos de la verdad en sí y de toda la incomodidad que ésta conlleva; y realmente su luz es tan poco natural como la oscuridad; en cierto modo es una réplica y un desdoblamiento de las oficinas del Watergate con las que empieza la película. Sin embargo la oficina puede ser el espacio en que tiene lugar el movimiento extraordinariamente expresivo de la cámara, en la persecución vertiginosa de un periodista u otro en su camino hacia su mesa o hacia la puerta, pero ante todo con la figura de Bradlee, de la que dice Pakula:

> La «entrada estelar» más importante es la de Robards. Hasta que él entra, casi no hay movimiento de cámara, muy poco. Cuando sale de su despacho, arbitrariamente de ninguna parte, nos trasladamos con él hasta la mitad del plató: le damos una entrada triunfal independientemente de Belasco. Y dices: aquí llega el rey.[23]

Así ambos tipos de espacio derivan de este espacio construido originalmente, cuya presentación inicial debemos subrayar ahora como un modelo que se puede manipular y examinar en perspectiva desde diferentes puntos de vista. El edificio Watergate ofrece aquí la *jouissance* de la miniatura, esto es, básicamente un placer en la praxis simbólica implícita: lo vemos desde el otro lado de la calle, algunas plantas iluminadas; lo vemos desde el aparcamiento subterráneo; desde el punto de vista de quienes, desde dentro, siguen su trayectoria narrativa; y como el arquetípico tinglado decorado, cuya fachada anuncia de forma característica esa combinación de anonimato y poder, de la majestuosidad terrible y del vacío trivial, a la cual ya he aludido y que de algún modo constituyó el misterio esencial de los años de Nixon. Sin embargo lo importante es que, cuando se destaca así el espacio mismo, se le despoja de todo entorno natural, como el que ofrece normalmente un tipo de espacio inerte y convencional. La realidad y la materia, liberados de sus fundamentos, se ciernen de una forma característica, algo que puede detectarse de manera aún más sorprendente en el otro gran eje de esta película, a lo largo del eje luz-oscuridad que acabo de mencionar.

Este otro eje —de escala— está implantado desde la memorable imagen primera, en la que el ojo llega a distinguir el papel del carro y el teclado de

22. *Ibíd.*, pág. 18.
23. *Ibíd.*, pág. 15.



*Todos los hombres del presidente*

la máquina de escribir. Se trata, desde luego, de un solo artículo en una lista de materiales de escritura que incluye «máquinas fotocopiadoras, fichas de biblioteca, paquetes de papel especial para copias»,[24] junto con notas garabateadas en trozos de papel higiénico, entradas en agendas, listas de nombres, cheques cancelados y copias de extractos de cuentas, además de todos los demás objetos que la hermenéutica de la detección transforma a la vez en pistas y en signos. Espero que estos objetos no signifiquen, como nos dice Pakula, el viejo refrán de que la pluma es más poderosa que la espada (aunque sólo sea —siguiendo la sentencia de Miriam Hansen, antes citada,[25] de que el cine incorpora otros medios para poner de manifiesto su superioridad sobre ellos—, porque esto podría llevar a preguntarse qué es más poderoso que la pluma). Aún menos, se trata de una proliferación complaciente de *écriture*, consistente, como en un dibujo de Escher, en el virtuosismo *nonchalant* en que se mueve la cámara. Seguramente —como nos recuerda la desaparición del teletipo hace sólo cosa de un año— lo que hace este detalle es periodizar: todas éstas son viejas formas de la tecnología de la reproducción, pasadas ya de moda cuando se filma y se estrena la película (significativamente Pakula tiene la precaución de observar en sus comentarios que «la

24. *Ibíd.*, pág. 16.
25. Véase *supra*, nota 19.

utilización del plató de televisión es algo aparte»).[26] Esta modernización incompleta contrasta sorprendentemente —por no decir que está en clara contradicción— con la moderna higiene burocrática de las nuevas oficinas. Y parece crucial que las fichas de la Biblioteca del Congreso sean todavía de papel; que los cheques y recibos de la tarjeta de crédito de Segretti todavía no se hayan almacenado en el secreto del ordenador; que, por esta razón, el mecanógrafo —cuyo virtuoso tecleo con dos dedos es sumamente característico del periodista tradicional (¡todavía no es un «periodista de impresora»!)— pueda celebrar un triunfo anacrónico, si no póstumo. Como he sugerido anteriormente, esta tecnología arcaica afecta a las posibilidades de representación en la misma medida en que la nueva maquinaria comunicativa —el banco de datos, por ejemplo— elimina totalmente la representación convencional. Por ello, resulta totalmente característico que Pynchon regresase a la década de los cincuenta en *Vineland* y que situase su evocación más contemporánea de las redes de ordenadores dentro de un supermercado, algo también ya anticuado. En efecto, hasta la era del *cyberpunk* la narrativa literaria no ha intentado asumir nuevas formas en correspondencia a las redes del capital último o global.

Pero en este caso puede entrar en juego también una lógica más profunda. Aragon fue el primero (*Le paysan de Paris*, 1927; trad. cast.: *El campesino de París*, Barcelona, Bruguera, 1979) en observar que podemos representar lo contemporáneo de la forma más adecuada por medio de lo que justo está pasado de moda o en proceso de obsolescencia histórica. Walter Benjamin fue también de su opinión, pues el plan del *Passagen-Work* se estructuraba bajo este mismo principio. Sin duda una concepción dialéctica de la historia (y de los modos en que sus propias leyes y dinámicas internas se modifican en un período u otro) sería reacia a presuponer cierta preexistencia ahistórica de ese «principio de la representación anacrónica» desde el Segundo Imperio a la década de los años veinte y de ahí a la víspera de nuestra propia era, al final de la década de los sesenta. Pero, si lo que llamamos postmodernidad se caracteriza por una modernización mucho más completa y a fondo que la conseguida en el desigual período histórico de la modernidad propiamente dicha —es decir, marcada por una eliminación mucho más sistemática de todas las huellas anacrónicas, incluidas las de un pasado histórico reciente—, entonces parece posible que la representación histórica en la era postmoderna esté condenada a aferrarse a algo más apremiante que la mera nostalgia de esas simples huellas. En cualquier caso resulta evidente que en *Todos los hombres del presidente* la representabilidad de este material narrativo está de alguna forma relacionada más profundamente con lo que ya resulta arcaico en ella, con lo que en el fondo ya ha dejado de ser real, con lo anticuado y ya pasado de moda, tanto si los participantes o incluso los primeros espectadores se dan cuenta de ello como si no. Es como si de algún

26. *Film Comment, op. cit.*, pág. 16.




*Todos los hombres del presidente*

modo la película llevara inscrita la velocidad de la trayectoria de sus propios contenidos hacia el pasado lejano, el heroico momento legendario de un medio desaparecido, el periódico, una sensación de novedad cuya naturaleza genérica siempre fue de algún modo la de un cuento de hadas.

Pero si he planteado la cuestión del uso de los tipos de imprenta en los créditos (aunque los valores sonoros son también significativos), ha sido por razones fundamentalmente espaciales. Pues este episodio inicial —del que cabría esperar que programara nuestros hábitos de percepción de forma más eficiente que ningún otro—, después nos reorienta hacia un eje de escala que va del microcosmos al macrocosmos. En mi opinión esto es más significativo, aunque sólo sea porque resulta menos evidente, pero sobre todo porque es menos «simbólico» y está menos cargado simbólicamente con aparatosos significados prefabricados que el eje de luz y oscuridad al cual he aludido. En este caso lo muy pequeño —en el sentido de las conocidas páginas de

Benjamin sobre la vocación «quirúrgica» del cine para entrar en dimensiones del espacio (y del tiempo) inaccesibles a seres de nuestro tamaño y metabolismo—[27] prepara esa manipulación del modelo de edificio Watergate de la cual acabo de hablar. Nos ofrece una nueva distancia respecto a los objetos y sus espacios, que no es exactamente la distancia de la experimentación científico-brechtiana y la fabricación de alternativas (adelantada por lo postmoderno), pero sí es un poco comparable con ellas.

Pero este eje no es completo ni perceptivamente funcional mientras no alcancemos su otro término casi cosmológico, en el cual, como en los presocráticos, se pone de manifiesto una visión prácticamente esférica de la naturaleza del universo. Éste es, desde luego, el famoso y aparentemente gratuito plano de la Biblioteca del Congreso, que se eleva literalmente desde lo muy pequeño (las fichas de la sala de lectura) hasta la totalidad social misma.

Ciertamente las observaciones del propio Pakula empiezan trivializando este maravilloso efecto:

> Empezar con esas pequeñas fichas de biblioteca como pruebas, que en principio ocupan enormes toda la pantalla, y a continuación retroceder hacia el techo de la Biblioteca del Congreso, desde donde los periodistas son tan pequeños, me dio la oportunidad de dramatizar el tiempo infinito que lleva hacer estas cosas, sin resultar aburrido. También me hizo sentir cuán perdidos están en esta historia, cuán pequeñas son estas figuras frente a la enormidad de la tarea y el trabajo heroico que están intentando realizar.

Pero a continuación, prácticamente como si se le acabase de ocurrir, modifica el tono en que había realizado las observaciones iniciales:

> Hay también algo en la Biblioteca del Congreso que me impresionó, especialmente en aquel plano del vestíbulo, algo que no esperaba que compartiesen los espectadores, algo personal. Ese vestíbulo pseudorrenacentista por el que caminan hacia la sala de lectura, y desde luego la propia sala de lectura, llevan implícito una idea romántica del poder y también un ideal romántico del ser humano: la antítesis de lo que está pasando en el filme.[28]

Esto tampoco parece ser del todo exacto, ya que la arquitectura tradicional, religiosa o metafísica de la sala de lectura y de su bóveda no aparece aquí irónicamente enfrentada a la realidad positivista y burocrática de esos personajes, sino que precisamente en ese momento empieza a coincidir con su investigación. Pero las palabras de Pakula sugieren la primera aparición del nivel alegórico tras el primer plano de la sudorosa realidad social en la trama empírica.

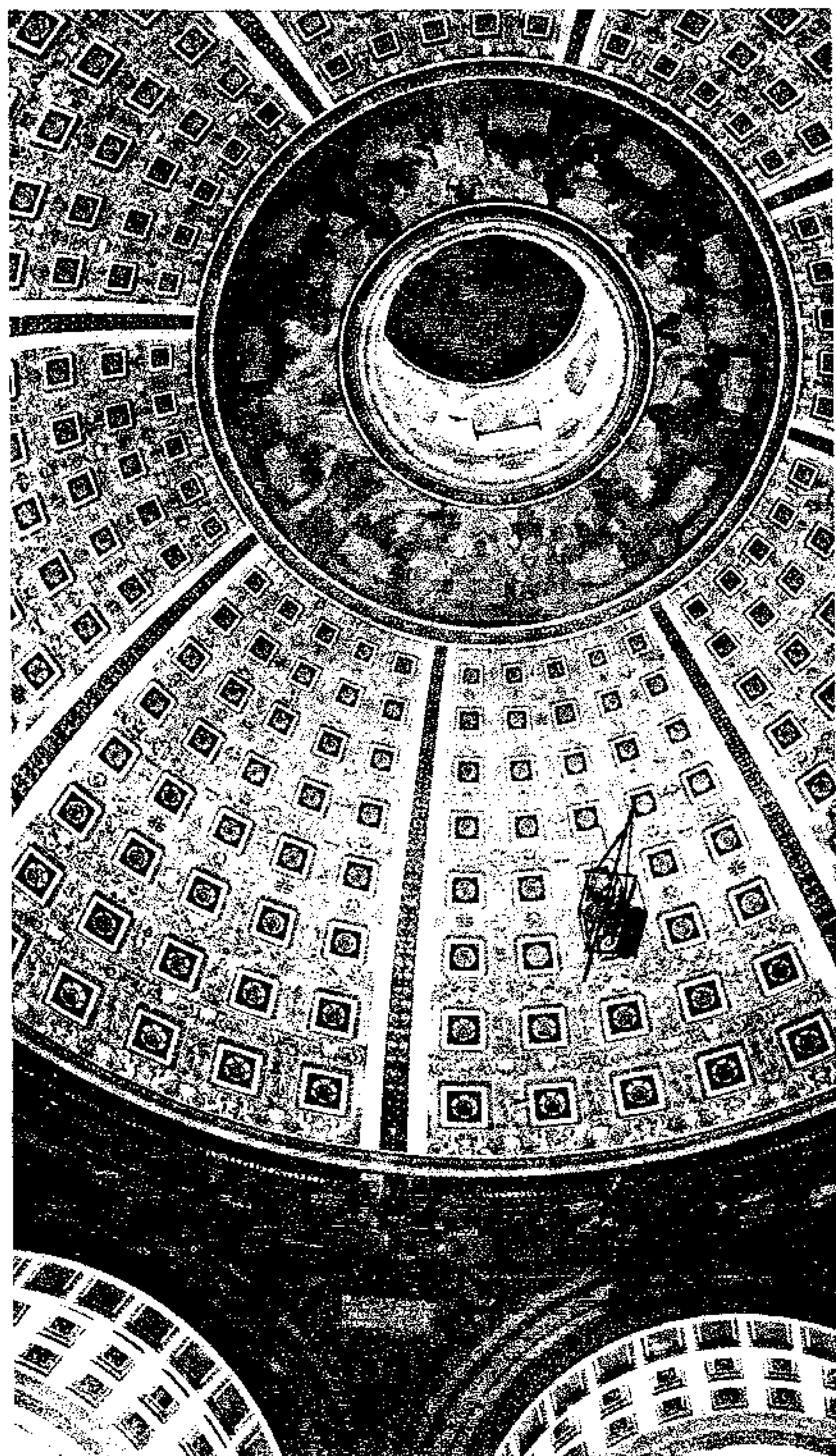
27. Walter Benjamin, «The work of art in the age of the Mechanical Reproduceability», en *Illuminations*, Nueva York, Schoken, 1968, págs. 233-266 (trad. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», §§ 11, 13, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989, págs. 43 y sigs., 46 y sigs.).
28. *Film Comment, op. cit.*, pág. 16.



*Toute la mémoire du monde*

En efecto, es la imposible visión de la totalidad —recuperada aquí en el momento en que la posibilidad de conspiración confirma la posibilidad de la propia unidad del orden social mismo— lo que se celebra en este momento casi paradisíaco. Se trata, pues, del vínculo entre lo fenoménico y lo nouménico, o entre lo ideológico y lo utópico. La imagen ascendente es subrayada por la primera aparición en la película de la música solemne que confirma tan notablemente el *telos* de la investigación y de la película; el mapa de la propia conspiración, con sus calles extendiéndose a lo largo de Washington desde este centro remoto, sugiere inesperadamente la posibilidad de la cartografía cognitiva como un todo, y hace de sustituto a la vez que alegoría suyos. La cámara ascendente, que empequeñece las febriles indagaciones de los dos investigadores a medida que se eleva descubriendo la fría cosmología de las galerías circulares de la sala de lectura, confirma la coincidencia momentánea entre el conocimiento como tal y el orden arquitectónico de la totalidad astronómica, y ofrece un atisbo de lo providencial como algo que organiza la historia, pero que no se puede representar en ella.

Así que a la descripción de Pakula es preferible seguramente esta otra de Jacques Rivette sobre el plano análogo de Resnais en *Toute la mémoire du monde* (1956) (al que, por cierto, pudiera aludir el plano de la Biblioteca del Congreso:



*Todos los hombres del presidente*

Lo más importante que le está pasando a nuestra civilización es que está en proceso de convertirse en una civilización de especialistas. Cada uno de nosotros está cada vez más encerrado en su propio y pequeño dominio y es incapaz de abandonarlo. En la actualidad, nadie tiene capacidad para descifrar tanto una antigua inscripción como una fórmula científica moderna. La cultura y el tesoro común de la humanidad se han convertido en presas de los especialistas. Creo que esto era lo que Resnais tenía en mente cuando hizo *Toute la mémoire du monde*. Quería mostrar que lo único que tenía que hacer la humanidad en la búsqueda de esa unidad de la cultura era, a partir del trabajo de cada individuo, intentar reunir los fragmentos dispersos de la cultura universal que se está perdiendo. Y creo que, por esta razón, *Toute la mémoire du monde* acaba con esos planos cada vez mayores de la sala central, en los que se puede ver a cada lector, a cada investigador en su lugar, inclinado sobre su manuscrito, en el proceso de intentar ensamblar las piezas dispersas del mosaico, de encontrar el secreto perdido de la humanidad; un secreto al que quizá se llama felicidad.[29]

Pero incluso el «secreto de la felicidad» —como la defensa sentimental y explícita de la Constitución estadounidense, con la cual finaliza la película de Pakula— puede no ser la mejor manera de especificar de qué modo la solemnidad con que aquí se explana el destino, se une de forma intermitente con un atisbo casi extático de lo paradisíaco. Uno piensa en los perversos argumentos de los llamados lógicos del capital: aquello a lo que Hegel, en el proceso de realizar su inventario exhaustivo, denominó Espíritu Absoluto, debe identificarse mejor desde nuestra perspectiva actual como el Capital mismo, cuyo estudio es ahora nuestra auténtica ontología. En efecto, el nuevo sistema mundial, el tercer estadio del capitalismo es lo que constituye para nosotros la totalidad ausente, el Dios o Naturaleza de Spinoza, el último (acaso también el único) referente, el verdadero fundamento del Ser en nuestro tiempo. Sólo mediante su observación, ciertamente precaria, se puede revelar de alguna forma su futuro y el nuestro:

Como se ve, la filosofía también puede tener sus expectativas milenaristas, pero de un tipo tal que a su advenimiento pueda contribuir —si bien remotamente— su propia idea, un *quiliasmo* que, por lo tanto, no es quimérico ni mucho menos. Todo depende únicamente de si la experiencia descubre algún indicio de un curso semejante de la intención de la Naturaleza. El caso es que descubre *muy pocos*, pues esta órbita parece requerir tanto tiempo hasta clausurarse que, partiendo del pequeño tramo que la humanidad ha recorrido en tal sentido, sólo cabe determinar la configuración de su trayectoria y la relación de las partes con el todo de un modo tan incierto a como, en base a las observaciones celestes realizadas hasta el momento, se puede determinar el curso que nuestro sol sigue junto a su gran cohorte de satélites en el gran sis-

29. Jim Hillier (comp.), *Cahiers du Cinéma, vol. 1 (the 1950s)*, Harvard University Press, 1985, pág. 60.

tema de las estrellas fijas; si bien, después de todo, a partir del fundamento universal de la estructura sistemática del cosmos y de lo poco que se ha observado, cabe conjeturar con bastante certeza la realidad de una órbita semejante. De otro lado, resulta consustancial a la naturaleza humana el no mostrarse indiferente ni siquiera ante la consideración de las épocas más remotas a que nuestra especie debe llegar, siempre que pueda ser esperado con seguridad.[30]

30. Immanuel Kant, «Idea for a Universal Story», en Hans Reis (comp.), *Kant's Political Writings*, Cambridge University Press, 1970, pág. 50 (trad. cast.: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, Madrid, Tecnos, 1987, pág. 170).

# SEGUNDA PARTE

## PERIPLOS

# 1. Sobre el realismo mágico soviético

La ciencia ficción soviética siempre fue aleccionadoramente distinta de su homóloga occidental; a su vez, lo que de forma retrospectiva parece ahora algo así como una «nueva ola» cinematográfica soviética —el emergente *underground* o «archivado» de principios de la década de los setenta y la nueva comercialización de tipo occidental proclamada por el cine de la *perestroika* y la influencia del mercado— es también formalmente característico y sin parangón aparente en los diversos cines occidentales de arte o independientes. Estas dos características se cruzan momentáneamente en *Dni Satmenija* [Los días del eclipse, de Alexander Sokurov, 1988]. Preferiría hablar aquí de traducción en vez de adaptación, a fin de señalar la tarea léxica de construir equivalentes presupuestos por la película y que vamos a rememorar a continuación. El título de la novela original, obra de los escritores soviéticos de ciencia ficción más famosos, los hermanos Strugatsky, que colaboraron también en el guión, podría traducirse como *Mil millones de años hasta el fin del mundo*,[1]

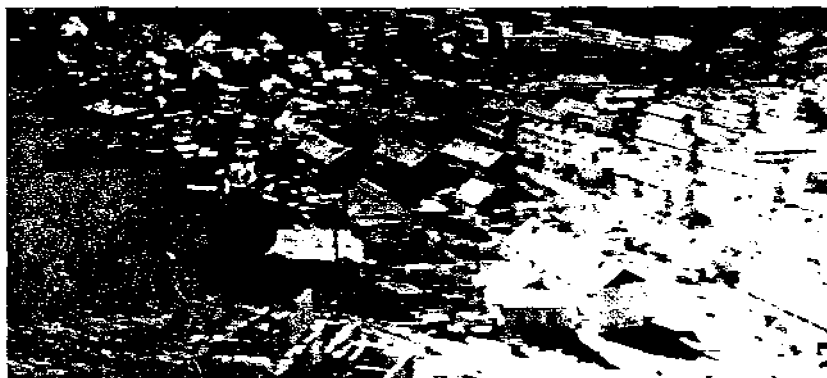
1. Título que Antonina W. Bouis tradujo desafortunadamente al inglés como *Definitely Maybe* [Quizás definitivamente] (Nueva York, Macmillan, 1978); todas las referencias de páginas en el texto aluden a esta edición (original ruso de 1976). Véase Stephen W. Potts, *The Second Marxian Invasion: The Fiction of the Strugatski Brothers* (San Bernardino, Borgo, 1991) para un útil comentario y una amplia bibliografía en inglés; también D. Suvin, *Russian Science Fiction 1956-1974: A Bibliography*. Elizabethtown (Nueva York), Dragon Press, 1976.

y alude a algo así como la amenaza o desastre progresivo provocado por cambios minúsculos en el presente que alteran el curso de la historia. Así pues no parece que estas novedades debieran tener resultados inmediatos; pero en la medida en que interfieren con los controles homeostáticos en el corazón mismo del universo, en mil millones de años provocarán su destrucción:

> No me preguntes —dijo Vecherovski— por qué Glukhov y tú os convertisteis en las primeras golondrinas del cataclismo que está por venir. No me preguntes por la naturaleza física de las señales que alteraban la homeostasis en ese lugar del universo en el que Glukhov y tú llevasteis a cabo vuestra investigación. De hecho no me preguntes por ninguno de los mecanismos del Universo Homeostásico; no sé nada de ellos, la gente corriente no sabe nada acerca del funcionamiento de la ley de conservación de energía. Todos los procesos se dan de tal forma que dentro de mil millones de años el trabajo que habéis realizado Glukhov y tú, si se combina con el trabajo de millones y millones de otras personas, no conducirá al fin del mundo. Desde luego no se trataba del fin del mundo en general sino del fin del mundo tal y como lo observamos hoy, del mundo tal y como ha existido durante mil millones de años, del mundo que Glukhov y tú, sin tan siquiera sospecharlo, estáis amenazando con vuestros intentos microscópicos de superar la entropía. (Págs. 103-104.)

El sentido de este motivo sigue siendo el mismo, a mi modo de ver, en la versión cinematográfica; pero las diferencias de escenificación son interesantes, así que es preciso analizarlas.

En la novela, a cuatro científicos que trabajan en distintos temas de ámbitos no relacionados entre sí empiezan a sucederles cosas misteriosas en el momento en que todos ellos están a punto de realizar un descubrimiento u otro. Hay algo que desea prevenir estos descubrimientos e intenta evitarlos, utilizando todo tipo de métodos, enviando misteriosos paquetes de vodka y caviar a uno de los investigadores y haciendo que otro se suicide. La dinámica argumental será pues dual, describiendo en un primer lugar el intento por parte de los cuatro investigadores de coordinar sus experiencias, hasta llegar a la conclusión de que a todos ellos les está sucediendo algo similar; en segundo lugar plantea hipótesis acerca del misterioso agente y sus intenciones: ¿se trata de una supercivilización celosa de su tecnología superior, que no quiere compartir con los terrícolas o, por el contrario, de una conspiración religiosa mística de tipo sospechosamente eslavófilo? Lo que parece ser una serie de acontecimientos, ¿no se entenderán mejor como un gesto espasmódico, instintivo, similar al que realizamos para aplastar a un insecto? ¿No se podría comprender finalmente todo esto, en vez de antropomórficamente, como el automático mecanismo reflejo de la propia ley natural, «la primera reacción del Universo Homeostático ante la amenaza de que la humanidad se esté convirtiendo en una supercivilización» (pág. 103)? Sin lugar a dudas la novela no puede «decidirse» por una de estas opciones. Lo que he

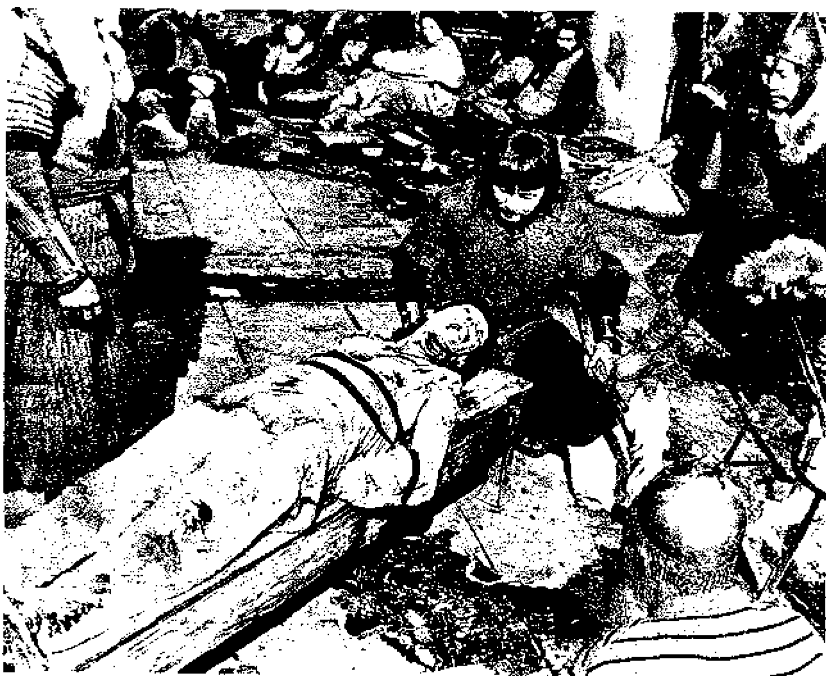


*Dni Satmenitja*

denominado su sentido no reside en una de ellas, sino en el problema de la interdeterminación misma y en el de valorar la naturaleza de una fuerza externa que provoca algo en ti, pero, debido al hecho de que su poder trasciende el tuyo y no puede igualarse, trasciende también por definición tu capacidad de comprenderla o conceptualizarla o, mejor aún, de representarla. La novela, lo mismo que la película, son fábulas sobre este problema epistemológico, este definitivo desafío a la cartografía cognitiva. El sentido de la fábula no es, pues, de ningún modo, intentar la interpretación en una situación en la que ésta se ha demostrado imposible, sino, como veremos, localizar e hipotetizar aquel rasgo de la cultura y la experiencia nacionales para el que se podría decir que es importante este preciso dilema interpretativo.

Lo primero que hay que decir es algo que resulta obvio, a saber, que la película descarta o criba sistemáticamente buena parte del bagaje y los accesorios de la ciencia ficción; conserva algunos acontecimientos misteriosos, pero ya no se discuten e interrogan al modo característico de la ciencia ficción. Lo único que queda en la película de la presencia extraña, por ejemplo, es el paso por la noche de un enorme foco por encima del pueblo dormido y, por el día, de la sombra amenazadora de un *exterminador* oscureciendo lentamente el sol durante un momento y dando fe de que algo enorme nos está mirando (el «eclipse» del título, reducido a una mera figura que pasa).

Estoy por decir que prácticamente el único motivo explícitamente extraterrestre conservado es uno que no figuraba expresamente en el libro, el gran *travelling* del principio, en el que el punto de vista de lo que no puede ser sino una nave espacial aterriza en un paisaje especialmente árido. Pero en mi opinión esto es menos comparable con el accidente de la nave espacial de David Bowie en *The Man Who Fell to Earth* (Nicholas Roeg, 1976) que con el gran viaje en globo al comienzo de *Andrei Rublev* (Andrei Rublev, Andrei Tarkovski, 1966), si bien su significado es diametralmente opuesto al de la secuencia de Tarkovski. En este último se pretendía huir del horror y las ma-



*Andrei Rublev*

tanzas de la tierra, de la monstruosa crueldad de la naturaleza humana; en *Dni Satmenitja* lo pretendido es de algún modo acercarse a la miseria humana y mezclarse con ella, manchándose con el mismo polvo amarillo, sudando con el mismo calor, respirando el mismo aire seco. Pero los héroes de *Dni Satmenitja* son intelectuales que nunca pueden «compartir el destino de las masas populares» por más que lo intenten.

Por lo tanto en *Dni Satmenitja* puede hallarse cierta debilitación de los rasgos genéricos que hemos observado también (aunque, desde luego, de una manera muy distinta) en *Todos los hombres del presidente*: una disminución de las convenciones características del género —lo que no es exactamente lo mismo que la secularización relativamente más habitual de las narrativas de ciencia ficción cuando se convierten en *best-sellers* (como, por ejemplo, en el cine de catástrofes), o que la promoción también frecuente del cine subgenérico (por ejemplo, el *thriller* de misterio) a la calidad de arte superior; *Dni Satmenitja* es más bien algo así como una ficción *superada*, en el sentido hegeliano en que esta última se cancela y preserva al mismo tiempo, elevada a algo bastante diferente (que yo he llamado de forma abusiva realismo mágico por carecer de una caracterización mejor) sin perder sus profundas afinidades estructurales con la forma subgenérica, de modo que se puede interpretarlo en ambas direcciones. Realmente las inquietudes respec-



*Stalker*

to al público adecuado parecen desempeñar aquí un papel importante, ya que lo que conduce a una estructura genérica duradera que puede repetirse indefinidamente, es también lo que repele sistemáticamente a otros segmentos enteros del público (que no va a ver o *thrillers* o películas de amor o de ocultismo o de ciencia ficción).

Pero el «arte superior» o «cine artístico» solía ser un subgénero que podía diferenciarse tan claramente del producto hollywoodiense medio como los géneros concretos recién enumerados, algo que ya no parece ocurrir en el período postmoderno (pero que lo mismo podría atribuirse a la disminución progresiva del gran arte que a su asimilación por la cultura de masas). Sin embargo las tradiciones modernas están muy vivas en la actual ex Unión Soviética y por esta razón merece la pena señalar la negativa de *Dni Satmenitja* a seguir esta línea genérica precisa y a cruzar la estrecha línea que separa a Lem o a Dick de Kafka. Considero que no es legítimo cruzar esa línea, precisamente debido a que supone un intento de dotar a un género paraliterario o subcultural con la legitimidad de la gran literatura y el gran arte propiamente dichos, legitimidad que en cualquier caso muchos de nosotros ya no reconocemos. Y tenemos un ejemplo muy cercano de lo que sucede cuando se traspasa esta concreta frontera genérica en otra película soviética, *Stalker* (Stalker, Tarkovski, 1978), basada en una novela de los Strugatski titulada

en inglés *Roadside Picnic*,[2] novela incomparable, cuya superioridad frente a *Mil millones de años* bien puede explicar la desazón que se siente ante el tratamiento que le da Tarkovski. *Roadside Picnic* pone en escena la tercera hipótesis enunciada anteriormente, la posibilidad de que los «acontecimientos misteriosos» de análogo tipo se consideren poco más que accidentes, reflejos involuntarios de un poder superior. La película elabora un motivo exclusivo de los Strugatski: la presencia amenazadora de una «zona» enorme, una especie de Gulag mágico en forma de espacio físico real, que no reconoce los viejos límites de la ciudad, cuya línea atraviesa imperceptiblemente casas y solares, y al otro lado de cuyo borde ocurren los fenómenos psicofísicos más extraños y peligrosos. Sólo contrabandistas y criminales intrépidos con determinadas capacidades especializadas la cruzan de vez en cuando para traer muestras de la alta tecnología del futuro o del espacio exterior, muestras del mayor interés para el complejo militar industrial, pero que sin embargo pueden pasar a ser una plaga desconocida y que en cualquier caso normalmente acaban costándole al contrabandista la salud y la felicidad, si no su propia vida. La premisa de esta extraordinaria novela es que la zona está formada precisamente por los restos y basuras de un picnic al borde de la carretera, latas de cerveza dispersas y envases de comida tirados descuidadamente por alienígenas con una tecnología y una civilización inimaginablemente superiores de camino a algún otro lugar. Tarkovski convierte esta novela en la fábula religiosa más lúgubre; su cámara y sus actores, cuando se mueven, lo hacen a un tiempo más lento que el real, con una solemnidad prácticamente intolerable para cualquiera que no se cuente entre los verdaderos fieles (a Tarkovski, quiero decir, y eso que soy enormemente tolerante con las lentitudes de este autor). Tan sólo la escena de la niña y el vaso de agua que trepida amenazadoramente, impacta con toda la vivacidad de los mejores momentos de la obra de Tarkovski; pero preferiría olvidar las alegorías en sí y la tediosa solemnidad a lo Cristo doliente de un protagonista que en la novela al menos era un atractivo estafador y un asocial.[3] La objeción que planteo no es tanto al contenido religioso (aunque véase la nota 4) como a su pretenciosidad artística. La operación consiste en intentar bloquear nuestra resistencia de una manera doble: anticiparse a los escrúpulos estéticos con solemnidad religiosa, a la vez que limpiar de objeciones el contenido religioso recordando que, después de todo, se trata de gran arte.

2. Arkady y Boris Strugatsky, *Roadside Picnic*, traducido al inglés por Antonina W. Bouis. Nueva York, Macmillan, 1977 (original ruso de 1972).

3. Puede que sea algo injusto hablar así; los autores nos dicen en una entrevista de la revista *Locus* que la primera versión cinematográfica de la novela era fiel; pero que, al no poderse realizar el procesado técnico en la URSS, se tuvo que llegar a cabo una segunda filmación con cuatro perras, que impuso la reescritura alegórica de la que adolece. ¿Podemos deducir de esto que, entre otras determinaciones, la preponderancia postmoderna de lo alegórico sobre lo simbólico tiene bases fiscales y presupuestarias?



*Stalker*

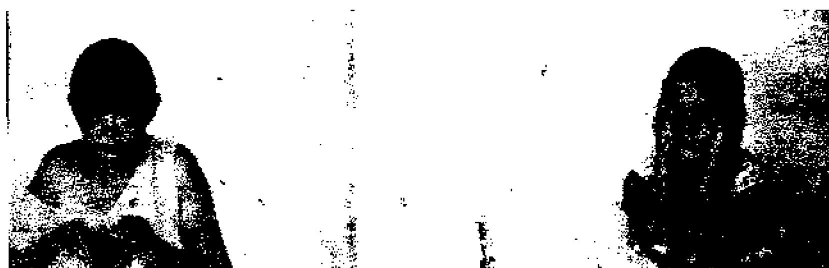
Pero ese «arte superior» es también lo que en la actualidad identificamos como moderno, de modo que lo que cabe objetar al respecto no es el arte como tal sino la repetición de paradigmas de autor que ya resultan fastidiosos y que están pasados de moda. La ventaja de Sokurov es que *Dni Satmenitja* no intenta convertir sus premisas de ciencia ficción en una parábola simbólica moderna —es decir, existencialista o absurda— de este tipo. Deja intacto el andamiaje de la ciencia ficción, aunque atenúa su presencia para que el espectador desprevenido no tenga que plantearse el tipo de cuestiones que se le ocurren al espectador que también ha leído las novelas de los Strugatski. Si aquí ha tenido lugar una modificación genérica, se trata de una inflexión más hacia el cuento de hadas que hacia lo que en el lenguaje del análisis de la ciencia ficción se denomina técnicamente fantasía o espadas-y-brujería.

La novela tenía lugar en Moscú, al calor de uno de los peores veranos de la ciudad; sus protagonistas eran hombres maduros, de mediana edad, con viudas y amantes, carreras, ambiciones, impulsos corruptos, la culpabilidad del conformismo, el deseo de éxito y mejora; y el elemento social de la acción era fundamentalmente el de los vínculos y la camaradería masculinos. Todo esto ha desaparecido de la película sin dejar huella y en su lugar, por así decirlo, se ha transformado en una especie de dominio preadolescente sin sexo ni deseo, previo al fruto prohibido o al pecado original, pero que inclu-

ye intensamente la relación apasionada de los adolescentes con el conocimiento y el aprendizaje, junto al idealismo y el compromiso social.

Por otra parte se nos lleva de Moscú al Turkestán, a lo que sin duda parece otro planeta (y éste no es el menor elemento de ciencia ficción del filme). Nos encontramos en un mundo cubierto de polvo amarillo, la propia iluminación de la cámara es de un pálido naranja amarillento, de modo que sus protagonistas parecen tan enfermos y débiles como los supervivientes de Auschwitz, sonriendo desdentados ante la cámara, sentados contra los muros fangosos con demacrada inanición, una población de monstruos y mutantes genéticos ocupándose de sus incomprensibles asuntos en las calles y paseos sin pavimentar de lo que parece un campo de refugiados, pero se convierte finalmente en el pueblo de una minoría racial, de la que uno no termina de decidir si ejemplifica los peores rasgos de ese «desarrollo del subdesarrollo» que hizo que lo que en alguna ocasión fueron florecientes colonias comerciales del Tercer Mundo quedasen reducidas a una miseria y pobreza de gran ciudad genuinamente urbanas en medio de un espacio natural abierto y de la sequía ecológica, o si se trata en realidad de una especie de último desagüe o final de trayecto, en el que todos los detritus de la fabricación —maquinaria y máquinas de escribir rotas, las páginas arrancadas de antiguos manuales industriales, sillas de madera con las patas remendadas, viejos gramófonos, platos rotos— se hubiesen como reunido al azar, como en la pila definitiva de basura del Primer Mundo, formada por mercancías obsoletas y existencias desechadas. El polvo que transpira a través de los poros de toda esta materia rota, así como a través de la piel de las sustancias orgánicas y de los seres vivos —lo que Philip K. Dick, evocando el fin del mundo por la entropía como un enorme montón de chatarra, denominó *kipple*—, se une al filtro azafranado de la lente para transformar el universo visible, cuya realidad física prometió redimir el cine, en carpintería despintada que se disuelve palpablemente en el tiempo ante nuestros ojos.

En esta patología de lo visual, esta enfermedad incurable del volumen manifiesto de lo visto, del paisaje perceptible condenado a muerte por medio de una enfermedad que conlleva un calor irrespirable y el envejecimiento prematuro, se introduce ahora, de forma tan repentina e inesperada que el *shock* genérico sólo se advierte subliminalmente, un personaje de tebeo completamente distinto; el inútil Malianov de la novela convertido en lo que los rusos llaman un «niño de oro», un joven rubio y fuerte tal y como lo imaginan los niños pequeños, una especie de Príncipe Valiente escandinavo o ruso que vive de incógnito entre la raquítica población del extraño pueblo, del cual asoma como un pulgar dolorido, mientras que la miseria del pueblo se reduplica en el interior de sus cuatro paredes con sus muebles desportillados, las pilas de papel amarilleante, la antigua máquina en la que él teclea incansablemente con un claqueteo que, mezclado con el cloqueo de las gallinas, flota extrañamente en los patios de sus vecinos. Está escribiendo un estudio sobre las enfermedades locales; en realidad, sobre la relación entre propensión











*Dni Satmenitja*

a la enfermedad y fundamentalismo religioso;[4] y es digno de notar aquí cómo lo que en la novela son ciencias naturales se ha transformado ahora en ciencia de la vida. En la novela Malianov era un astrónomo; en la película su preparación como médico hace mucho más visible y dramática la relación entre su investigación científica (e incluso sus supuestos «grandes descubrimientos») y las necesidades y sufrimientos humanos tangibles. Le ofrece, por así decirlo, una vocación (intenta cuidar a un niño pequeño visiblemente desnutrido y descuidado), justificando así lo que de otra forma sería una inexplicable presencia en este lugar tan alejado de su hogar. (Las especialidades de los demás personajes de la película también han sido adaptadas al hábitat local y natural de esta sociedad: Vecherovski es geólogo; Snegovoi es ingeniero militar.)

Pero su presencia sigue causando notable incertidumbre: ¿se trata de un exilio o de un destino, una condena o una misión? ¿Se trata de un alejamiento de por vida de sus seres queridos del centro de las cosas o, por el contrario, de la necesidad de salir por un tiempo de la ciudad para poder realizar su trabajo con relativa calma y aislamiento? ¿O se trata, en fin, del sacrificio de un joven idealista (que de todos modos no tiene demasiado a que renunciar) tratando de poner sus conocimientos al servicio de los menos favorecidos? ¿Es éste un *Peace Corps* o uno de esos destinos extraterrestres que reciben a menudo los cadetes de los Strugatski en culturas planetarias con un nivel de desarrollo inferior? En efecto, casi todo parece apoyar la hipótesis de que Malinov es un Fulbright enviado a una cultura subdesarrollada, un estudiante de intercambio en una ciudad asolada por las plagas, que va a la oficina de correos a buscar un cheque, que espera en cola como todo el mundo su racionamiento semanal y que participa desganadamente en las ocasionales ferias callejeras o en la música popular. En este caso el extraño es él, no las personas entre las que habita; y el rasgo más objetable de este racismo de cuento de hadas, de esta especie de orientalismo de tebeo mágico-realista,

4. ¡Descubre que es cinco veces menor! Aparte de una larguísima emisión en italiano desde El Vaticano sobre la beatificación de un nuevo santo, no hay en esta película ninguna otra concesión de Sokurov a la actual tendencia religiosa soviética. De todos modos, ¿se me puede permitir que exprese de pasada mi exasperación por los diversos resurgimientos religiosos en el Este? La boda católica romana de *El hombre de hierro* (Czlowiek Zelaza, 1981) (¡completada con Lech Walesa!) era ya lamentable; las consecuencias las hemos visto ahora. Como en el caso de la incidencia de infecciones, incluso el que los creyentes fueran menos propensos a ellas, no redundaría necesariamente en su mayor moral o crédito psicológico. Seguramente una era antifundacional es capaz de satisfacer sus necesidades estéticas, filosóficas y políticas sin caer en las zarandajas de la superstición, y al menos está en condiciones de echar por la borda el bagaje de los grandes monoteísmos (los animismos y los politeísmos podrían seguir siendo aceptables por otras razones, mientras que el budismo es ateo desde nuestro punto de vista). Acaso pudiéramos llegar al acuerdo mínimo de que las narraciones sobre curas, sirvan a la religión que sirvan, son inaceptables en cualquier forma; en este sentido *Sayat Nova* [El color de las granadas] de Paradjanov es tan detestable como Bernanos pese al ingenuo esplendor folclórico-artístico de sus imágenes. No es preciso omitir a Sokurov en esta diatriba: la gratuita introducción de un cura entre los materiales de Platonov que conforman la película titulada en inglés *A Lonely human voice* es especialmente imperdonable.



*Dni Satmenitja*

no es tanto su caricatura física del Otro (los rasgos físicos constituyen el principal lenguaje de los niños) como la negación de su vida cotidiana. Pero si, bien sea prevenido, bien sea en una segunda proyección, se mira atentamente a través del filtro amarillo, se verá que la miseria de los nativos se ha exagerado enormemente. Algunas imágenes fugaces dan fe de que de hecho se trata de una vida cotidiana como cualquier otra, de que la gente se saluda por la mañana, se estrecha las manos al pasar, ordena sus géneros y sale a cortarse el pelo. Es el filtro lo que convierte todo esto en las imágenes documentales más siniestras que concebirse pueda, reminiscencia de *Las Hurdes* (1932) de Buñuel, donde la cámara surrealista, preparada para la imagen libidinosa, registra la absoluta desolación de una cultura de la desnutrición y de la mortalidad prematura entre montañas en las que no hay nada que comer.[5]

Los demás personajes de la novela se han reducido considerablemente en número; pero también habitan aquí como extranjeros e intrusos, en un palpable exilio que aumenta y se disuelve generacionalmente. El hombre mayor, Snegovoi, que en la novela es físico y en la película da una impresión de suicida, parece un exiliado político. El episodio del ingeniero Gubar, un mujeriego que en la novela carga con un niño no deseado terriblemente precoz, se ha transformado en algo ostentosamente kafkiano y melodramático, un re-

5. Sokurov, en efecto, ha realizado una serie de notables documentales (que hasta ahora no he podido ver), algo que me lleva a pensar que *Dni Satmenitja* incorpora (o canibaliza) un documental inacabado sobre la vida y la producción en Turkestán, del que derivan tanto las imágenes iniciales de la vida en la ciudad como la larga digresión posterior sobre la producción y la construcción. Por esta razón, *Dni Satmenitja* no sólo une dos aspectos genéricos distintos de su extraordinario talento—el narrativo-ficcional y el observativo—, sino que además permite dialécticamente que ambos se golpeen entre sí: el cuento de hadas cobrando una nueva e inesperada fuerza a partir de ese *cinéma vérité* y viceversa.

belde enloquecido cuya acción final de resistencia armada es reprimida por las autoridades en lo que prácticamente es una movilización militar. Con todo, si se nos permite extrapolar a partir del espíritu de la novela, resulta evidente que ese desafío se basa en un malentendido, ya que el misterioso enemigo con el que se enfrenta, no es el ineficaz Estado burocrático sino el espacio exterior. Además el sentimiento de exilio vuelve a reforzarse por el trasfondo familiar de su amigo de la infancia Vecherovski, por relación con el cual se evoca el destino de los alemanes del Volga (sus propios ancestros) y el de los tártaros de Crimea (el de sus padres adoptivos), a quienes Stalin envió en masa durante la guerra más allá del Círculo Polar Ártico. Otro antiguo exiliado, el colaboracionista Glukhov, se humaniza o socializa finalmente también mediante su profesión. De orientalista en la novela se ha convertido en historiador local, equipado con imágenes fascinantes del pasado de la ciudad así como con la sabiduría de la capitulación: no te metas en líos, abandona tu investigación, disfruta de la vida tal cual es, no crees problemas. Sin embargo, el tema del exilio revierte en su vida diaria, puesto que en todo caso la vida diaria es siempre la vida diaria de los demás. Así reaparecen en ella algunos de sus placeres en su rutina semanal de expatriado por calles extranjeras pero conocidas, domesticando lo culturalmente exótico, como la serpiente doméstica de un vecino, que se escapa periódicamente y a la que hay que devolver a sus dueños.

No obstante, es preciso decir algo más con respecto a los filtros, ya que parecen ser una innovación soviética y una significativa respuesta formal a la cultura de la imagen del propio postmodernismo en una situación en la que el regreso a la fotografía en blanco y negro es la utopía imposible del objeto perdido del deseo. La calibración del blanco y negro —con su serie de tonalidades intermedias determinable con toda precisión, y que el ojo entrenado puede aprender a distinguir como un bajorrelieve en una colum-

*Dni Satmenitja*





*La infancia de Iván*

na de piedra o como el oído registra las variaciones apenas perceptibles de la entonación e inflexión de una voz adiestrada— este sistema inseparable del fantasma y el ideal irrealizable de un realismo a lo Bazin, aún impresionado por él, ofrece la posibilidad de operaciones de transposición exactas y múltiples, que se pierden definitivamente cuando los colores del mundo real sencillamente se reproducen con otros colores. De esta forma la precisión perceptiva del gran cine moderno en blanco y negro queda anulada de un golpe por la eclosión de la gama de colores en el cine postmoderno, con su fascinación del órgano visual por los costosos estímulos del technicolor.

Incluyamos ahora en la ecuación el lugar y papel específicos de Tarkovski en la versión soviética de esta narración, pues su grandioso misticismo dependía realmente mucho de una especie de naturalización de la imagen en color. Sin duda, la mística de la naturaleza en sus películas estaba validada concretamente por el esplendor de los planos mismos, que suscribían una *naturalidad* esencial documentada y garantizada por sus contenidos, es decir, por las variantes de la materia primaria.

La pantalla de Tarkovski es palmariamente el espacio en el cual volvemos a percibir o intuir el mundo natural o, mejor aún, sus «elementos», como si pudiéramos sentirlo constituyéndose a partir del fuego, la tierra, el agua y el aire, que se traslucen en los momentos cruciales. Esto es sin duda, más que la Naturaleza o una fascinación concreta por el mundo objetual, la religión de Tarkovski, cuya cámara persigue los momentos en que los elementos hablan, desde la lluvia persistente de *La infancia de Iván* (Ivanovo dietstvo, 1962) al glorioso fuego con que termina *El sacrificio* (Le sacrifi-



*El sacrificio*

ce, 1986). Este fuego era en realidad dual y no lo podemos considerar sin incluir de algún modo la hoguera más horrible del sacrificio humano de *Nostalghia* (1983), que era, por así decirlo, un modo de asegurar la participación del cuerpo en la imagen, de evitar la incorpórea visión contemplativa de un espectador que pudiera admirar la casa en llamas sin pagar precio alguno por ello, sin problemas existenciales, contemplándola cual una pura estética apocalíptica que omite la extrema ferocidad y la desesperación definitiva de la inmolación. La imagen se queda en hermosa y falsa, a menos que a ese cuerpo desinteresado del espectador kantiano se le pueda embaucar de algún modo para que se meta en ella y le preste su verdad: una cuestión incierta que la «prohibición de las imágenes» pretendió resolver eliminando el problema de una forma demasiado sencilla y perentoria. Sin embargo, una vez que tenemos el cine, entonces lo que surge para un Tarkovski es el problema bastante distinto, aunque no menos delicado, de la relación entre ascetismo y placer visual, entre una fascinación por el sacrificio que niega la vida y la libido en la gran pantalla de un mundo creado que embelesa los ojos en vez de arrancarlos (o matarlos de inanición, como en Bresson).

Sin duda la lluvia acompañó al cine desde el momento en que éste se inventó; y algo de su fascinación se debe sin duda a la profundidad que necesariamente da a la pantalla, ocupándola y aboliéndola a la vez. Sólo con la lluvia se satura completamente el «cubo mágico» del espacio cinematográfico «tan lleno como un huevo», transparente a la vista, pero por todas partes visible como la cosa u objeto cuyo interior es también su exterior; la lluvia y el misterio del espacio tienen cierta afinidad:

Hoy se ha dado cuenta de que un chaparrón
Se había detenido limpiamente en el límite de Golightly
Podría haber sido un muro de cristal
Que hubiese caído.[6]

La lluvia se convierte en el sacramento de la cámara, que ésta no puede otorgar demasiado a menudo o degradar, pero que recupera su fuerza en ciertos momentos de máxima solemnidad.

Tarkovski por su parte ha inventado un misterio sustitutivo, más raro y por ello más inmediatamente fascinante: se trata de la fangosidad del suelo húmedo sobre el cual presiona el zapato empapado, que luego se retira con el más tenue de los chapoteos. Es la verdad del musgo, el Ser es fango, en el que las tenues huellas humanas persisten aún durante un tiempo, mientras el agua va borrando su contorno; ya no es la pista de Robinson ni el misterio de lo Otro, sino la anticipación tardía y catastrófica de la extinción tendencial de la especie humana en un planeta agotado tecnológicamente. Sin embargo esta «desaparición del Hombre» acontecería a partir del agotamiento de una Naturaleza que en Tarkovski, por el contrario, parece *revivir*, proliferando gracias a sacrificios humanos y extrayendo su sangre de la extinción de lo humano, como si libre al fin de los parásitos planetarios, se hubiese restablecido, como mínimo en la pantalla y en la imagen, una floración primigenia, rica y arcaica. La contradicción más profunda de Tarkovski consiste, pues, en ensalzar una naturaleza sin tecnología humana, pero mediante la altísima tecnología del propio aparato fotográfico. No hay en él una reflexividad que admita esta segunda presencia oculta, que amenaza con transformar el misticismo tarkovskiano de la naturaleza en la más pura ideología.

Sin embargo mi impresión, desde fuera y como profano en la materia, es que el cine soviético contemporáneo no nace armado como Palos Atenea de la cabeza de Tarkovski, sino que tiene otro progenitor afín: el realizador georgiano Sergei Paradjanov, cuyo *Teni Zabytykh Predkov* [Los pequeños caballos de fuego, 1965] modula la imagen en color en otra dirección, más propiamente mágicorrealista, sustituyendo el nacionalismo y el folclore por el misticismo religioso de la Gran Rusia y desviando la culpa y el sacrificio que obsesionan a Tarkovski en dirección de una deshonra y humillación más vulnerables y más humanas, el dolor de un sentimiento de inferioridad casi sexual.[7] En cualquier caso estos dos grandes logros confrontan a los autores soviéticos contemporáneos con el problema muy especial de una liquidación de herencia bien distinto al del actual Occidente (que se podría definir como una batalla interna entre Tercer Mundo y la hegemónica postmodernidad co-

6. Paul Muldoon, «The Boundary Commission», en *Why Brownlee Left*, Wake Forest (Carolina del Norte), Wake Forest University Press, 1980, pág. 15.

7. Para un fenómeno afín, véase la concepción de Platonov al respecto del «eunuco del alma» en *Chevengur*, comentada en el importante ensayo de Valery Podoroga, sobre este escritor, en *South Atlantic Quarterly*, vol. 90, n. 2, primavera de 1991.

mercial: cómo borrar esa imaginería vibrante y encontrar alguna nueva clave menor o algún lenguaje en sustitución de lo ya hecho y existente.[8]

Ésta es la tarea del filtro, en películas como la de Sokurov o en la asimismo extraordinaria *Mi amigo Iván Lapshin* (Mai drug Ivan Lapshin, 1984) de Alexei Gherman. El filtro deslíe las imágenes amortiguando la autonomía de los colores múltiples en *Dni Satmenitja* o desestabilizando la fuerte polaridad del blanco y negro en *Iván Lapshin*; con ello abre un espectro de tonos que recupera la complejidad de la estética china o del sistema dodecafónico en su máximo refinamiento, cuando el timbre y el instrumento dan valores diferentes a la misma nota. Aquí efectos como el *flou*, el *velado*, el *redondeado* y el *inflado* (de la gelatina) son todos ellos tan distintos del *contrastado* como el sistema de gustos de la *combinatoire* de la gastronomía clásica. (También puede considerarse estos efectos como un regreso a los procedimientos de «teñido y virado» del cine mudo, en otra involución característica del período postmoderno.) Ahora bien, esto marca un pulso en la transmisión de los planos y una variación rítmica de opuestos y alternativas visuales tan compleja como cualquier teorización del último Eisenstein en sus modelos conceptuales de coordinación del sonido o del color mismo. Ello afecta y desestabiliza de forma característica la narrativa, y desacredita las categorías tradicionales de identificación y punto de vista, al someter incluso los actantes y elementos narrativos ya familiares, como el rostro y el cuerpo de nuestro protagonista, a variaciones casi físicas, como si se les hubiera rebozado en polvo, dado relieve, como a una jarapa, o se los hubiera colocado cuidadosamente bajo la luz de la luna. Sin embargo en *Dni Satmenitja* el amarillo persiste en la imagen dándole un sentido de fotografía descolorida y de documental anticuado, cuyos sujetos parecen estar todos muertos desde hace mucho tiempo: una especie de historicidad suspendida que apenas se aprecia en los actores principales, mientras que el propio pueblo encantado (que sin duda se reduce en algún punto a las dimensiones de un campo de casas de muñecas y en otro se desvanece de golpe en la llanura vacía) está controlado por la peculiar intemporalidad del cuento de hadas, que puede no ser sino ciencia ficción disfrazada.

Al mismo tiempo, de los planos exteriores de Sokurov surge una auténtica gama de color, a la vez intensificado y miniaturizado por el filtro. El amarillo permanece, pero una combinación maravillosamente delicada de matices se hace visible a través de él como un jardín o una alfombra: una auténtica invención de pasteles azafrán, como si la saturación de un nivel extraordinariamente bajo aumentara de intensidad y revitalizara los órganos visuales, haciendo que el espectador sea capaz de hazañas de micropercepción casi

8. El retiro de Paradjanov al espectáculo de títeres y las miniaturas orientales (en el filme mencionado en la nota 4 y en otros) debe entenderse seguramente no sólo como expresión del nacionalismo y separatismo culturales georgiano y armenio, sino también como crítica de lo representativo en tanto que tal.

imposibles en las realizaciones oficiales a todo color del Hollywood mayor o del cine culto, por ejemplo, de Tarkovski.

Esta distancia entre la aventura de cuento de hadas del héroe y el documental amarillento de los demás habitantes abre un espacio en el que se ofrecen las experiencias visuales más notables,[9] sobre todo la desordenada e inacabable investigación del suicidio, que la cámara observa incansablemente y sin aburrimiento, retrocediendo apenas de una posición en el fondo de una gran habitación a otra habitación más pequeña, prácticamente sin perspectiva, el cuerpo cubierto con una sábana como si fuera la parte menos importante del asunto, colocado en el fondo del campo de un plano largo y observado de cuando en cuando por una policía que no parece tener nada mejor que hacer. Habíamos visto estas habitaciones la noche anterior durante la visita del protagonista, cuando por alguna razón parecían más pequeñas, estrechas, llenas de cosas y de libros. Ahora, extrañamente enfocadas a la altura del suelo, aparecen enormes, llenas de policías y burócratas merodeando de uniforme y de paisano que, sin saber qué hacer, hurgan de vez en cuando aquí y allá al azar de forma intermitente y sin convicción, para que parezca que están haciendo algo. Ninguno de ellos se mira directamente ni se articula en torno a un centro como en la última escena, complementaria de éstas y escenificada teatralmente entre dos montañas como para titularse monumentalmente «La caza o Muerte de la guerrilla Zakhar Gubar». Por el contrario aquí me recuerda la descripción de Erving Goffman de los locos, caracterizados sobre todo por su pérdida de todo sentido de la existencia de los demás: sus cuerpos forman ángulos entre ellos, el plano de los rostros no consigue superponerlos cual espejos que se reflejaran, la unidad interna de los rasgos (sin comprender ya lo que es dar una unidad al rostro de otro al mirarlo) se disuelve hasta convertirse en distintos órganos gesticulantes. La burocracia ofrecería entonces el equivalente colectivo o social de este desorden interno, a medida que sus miembros persiguen, desordenadamente sus aisladas tareas multicéfalas, mientras el foco anamórfico rodea el exterior del inexplicable volumen que forman, sin hallar una posición tranquilizadora, una perspectiva para el observador. Realmente están dentro de ese espacio anamórfico un poco como la langosta en gelatina de una escena anterior, cuidadosamente desempaquetada por el protagonista como si, cual «monstruo exótico»,

9. Entre otras características virtuosas de este filme (y además de los impresionantes planos verticales, en su mayoría cenitales), debe mencionarse la banda sonora. Sobre todo en la escena en que el padre del niño enfermo reaparece para frustrar los planes del futuro que había hecho Malianov: después de un plano del rostro del niño, se produce una secuencia muy larga de gruñidos amortiguados que proceden de una puerta situada fuera de cuadro y que sólo podemos considerar una batalla sin palabras entre los dos hombres. La música (de Y. Chanin) es absolutamente notable y parece mezclar tradiciones musicales étnicas asiáticas de distinto origen; véase el excelente «Alexander Sokurov's Film "Tage der Finsternis"» de D. Popov, *Kunst und Literatur*, vol. 38, n. 3, mayo-junio de 1990, págs. 303-308. Popov destaca el valor simbólico de la escena en tanto que protesta contra el Estado centralizado y ruso-nacional; véase también (en este mismo número) el útil artículo de Yampolski al respecto del siguiente filme de Sokurov, *Spasi i sokhrani* [Sano y salvo], una versión de *Madame Bovary*.









se tratase de una reliquia extinta del pasado que pudiera resucitar al extraerla.

Esta escena, extraordinariamente larga, es algo así como una *mise en abîme* del propio filme, englobando, por así decirlo, el concepto mismo de la Investigación, en circunstancias misteriosas en las que los investigadores ni siquiera pueden descubrir en qué podría consistir una pista, y mucho menos aún la naturaleza de los sucesos por explicar.[10] Uno piensa en la caracterización que hace Benjamin de las clásicas fotografías de calles vacías del París de principios de siglo por Atget, de quien ha dicho que «las fotografiaba como si fueran el escenario del crimen»;[11] sólo que, como en cierto modo éste es ya el escenario de un crimen, tendríamos que superar esta alegoría de primer nivel y sugerir que el propio crimen es la clave de la pura escena, el lugar del mismo acontecimiento desconocido, inimaginable, una anticipación que vislumbramos y que esos burócratas rutinarios —profesionales del informe y del dossier— son los más incapaces de manejar.

A su vez la propia muerte se registra menos mediante el cuerpo que deja detrás que mediante el increíble desorden de lo que fue una habitación, cuyo suelo está sembrado con todo tipo de papeles, recordando inevitablemente la descripción hecha por Claude Simon del paso de la guerra, lo mismo que las tiras de papel higiénico a lo largo de las calles, como si una maleta destripada dejara «una cantidad increíble de ropa, en su mayoría negra y blanca (aunque había un ajado trapo rosa arrojado o caído en el seto florecido, como si lo hubiesen colgado seco)».[12] Sin embargo la tristeza de la imagen de Simon reside en revelar la tendencia, al parecer irresistible, de la vida humana a arrastrar consigo tal cantidad de objetos inútiles de todo tipo, artículos auxiliares y sin valor dramático o simbólico, como útiles de afeitar ya inservibles. Aquí, en Sokurov, la proliferación de papel apunta más bien a otra cosa, como los garabatos y obsesiones de un maníaco o un ermitaño, inventando mensajes urgentes que no mostrará a nadie. Miramos sin fin, con arrebatada fascinación, esta habitación del enigma, que se nos ha dejado abierta de par en par sin tan siquiera haber revelado sus consecuencias; y la escena concluye de forma adecuada con la salida de interminables flotas de coches oficiales de la plaza

10. En efecto, su filme de 1990 titulado en Estados Unidos *The Second Circle* es algo así como un amplio comentario de esta corta secuencia: un relato implacable del entierro del padre del protagonista, completado con análogos problemas espaciales a la hora de sacar el cadáver del apartamento. Ya en *Skorbnoe Beschuvstvie*, su notable versión fílmica de *Heartbreak House* (completada con fotogramas de la primera guerra mundial y del propio Shaw, anciano, cabeceando en una habitación del piso superior y teniendo visiones intermitentes del apocalipsis, como en la incursión en *zeppelin* sobre Londres), el característico desvanecimiento de Boss Mangin se ha reemplazado por una simulación de la muerte tan absoluta que la autopsia está a punto de realizarse ante nuestros ojos.

11. Véase «The work of art in the age of its mechanical reproduceability», en *Illuminations*, Nueva York, Schocken, 1969 (trad. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», § 6, *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989, pág. 31).

12. Claude Simon, *La route des Flandres*, París, Minuit, 1960, pág. 29 (trad. cast.: *La ruta de Flandes*, Barcelona, Lumen, 1985).



*Dni Satmenitja*

situada fuera, tan enorme como una imagen de la perspectiva renacentista extraída de un libro de texto y ampliada luego sobre toda una ciudad.

No obstante finalmente oiremos el mensaje del cadáver, por la noche, en el silencio vacío del depósito, donde el protagonista, despertado por voces misteriosas, llega a ver cómo la mandíbula del muerto se mueve y emite un mensaje del espacio exterior. La utilización del cuerpo humano muerto como receptor o transmisor intergaláctico remite a otras novelas de los Strugatski, en las que huevos genéticos de especies extrañas se incrustan en bombas de relojería humanas, que tienen el mismo aspecto que nosotros. Pero lo más importante aquí es que el mensaje es una mentira y un engaño, plasmados para inducir al protagonista a la inactividad y para detener su peligrosa investigación: no abandones tu propio círculo, advierte el cadáver en un espíritu de sumisión y de humilde buena conducta.

La película conserva asimismo, aunque amortiguadas, las molestias meno-

*Dni Satmenitja*






*Dni Satmenitja*

res que introducen los alienígenas de la novela —las repetidas llamadas telefónicas que interrumpen al protagonista o el misterioso telegrama que de forma bien innecesaria reclama la compañía de su hermana—, ya que es bien sabido en qué medida los huéspedes más deseados pueden interferir en nuestros esquemas. Pero considero que, cuando finalmente quema su manuscrito, es más a causa del niño enfermo que debido a ese falso aviso (repetido en cualquier caso por el historiador local, que ha sentado un buen ejemplo de acomodación).

De modo que Malianov ahoga su libro, pero en fuego, y a partir de esto el gran *ethos* tarkovskiano vuelve a resplandecer brevemente: las hojas de papel errante carbonizado en una intolerable llama al calor de la arena y el polvo, más allá de los muros de la ciudad, nos ofrecen un plano momentáneo del fuego real mismo, si uno está dispuesto a detestarlo tan apasionadamente como sólo son capaces de hacerlo los que, bañados en sudor, además tienen que encender la cerilla. Pero el efecto más sorprendente de esta confla-

*Dni Satmenitja*





*Dni Satmenitja*

gración mágica es una especie de acción a distancia en la que, si no me equivoco, la carbonización de las llamas se convierte inesperadamente en una especie de incineración sobrenatural de los muros del salón del joven colega de Malianov, que ahora son extrañamente repugnantes, como si el yeso al cual se adhiere este extraño desastre estuviese vivo y exudase pus.[13] No puedo evitar relacionar esta grande y blanda mancha negra con otra marca peculiar, esto es, la zona extrañamente ennegrecida y plateada del rostro de Snegovoi, que conserva cual máscara o cicatriz de algún encuentro no terrenal. Se trata de una transferencia múltiple lo suficientemente enigmática como para sugerir asociaciones tanto metodológicas como libidinosas. El concepto de Pascal Bonitzer de mancha o *tâche*, por ejemplo, que hace del *punctum* fotográfico de Barthes una categoría crucial de los encuadres de Hitchcock —la llave en las manos, el luminoso vaso de leche, el detalle revelador que salta de la pantalla al espectador— no parece aquí irrelevante, pues esta *mancha* o punto sobrenatural se convierte en algo similar a la metaimagen de la técnica y a su modo de designarse a sí misma autorreferencialmente.[14]

Sin embargo, en cuanto síntoma, la mancha no exige tanto una interpretación de tipo tradicional como llama la atención sobre sus propias condicio-

13. Mi alumno Chris Andre sugiere, creo, de forma plausible, que la «explicación» inmediata de este desastre local puede encontrarse en la figura del perro que, como Mefistófeles, aparece un día inesperadamente para visitar a Vecherovski (un regalo, presumiblemente, de poderes misteriosos, y una especie de medallón frente a la serpiente). Otra escuela de pensamiento, rigurosamente atenta a las lecciones básicas de Freud, extrae una visión de alguna forma más impura de este aspecto: supongo que debo confesar que mi primera asociación libre con esta imagen (el pelo de la axila de *Un perro andaluz*) sugiere cierto acuerdo con ella por parte de mi inconsciente. La mente consciente, sin embargo, continúa defendiendo resueltamente su primera posición prefreudiana («dominio preadolescente sin sexo ni deseo»).

14. Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*. París, Gallimard, 1982, pág. 53 y sigs.: «El cine de Hitchcock se organiza de la siguiente manera: todo avanza normalmente, en el conjunto de una mediocridad y una insensibilidad generales, hasta que alguien se da cuenta de que un elemento del conjunto, que se comporta de forma inexplicable, se destaca como una mancha *(fait tâche)*».



*Dni Satmenitja*

nes de posibilidad y nos pide que «interpretemos» las implicaciones de las opciones interpretativas que se ofrecen aquí o, mejor aún, de la serie de posibilidades interpretativas a que se nos ha limitado.

Pero no podemos hacerlo sin observar las conmociones utópicas de la escena final, el viaje en barco a través de un agua cuya misma presencia y existencia en ese mundo amarillo y polvoriento es problemática, ya que es la dimensión utópica misma la que no consigue derramarse en la pantalla, aunque esté inspirada en la *Barcarola* de Offenbach, con sus insinuaciones de los canales y lagunas de Venecia. A este respecto la utopía sería la tripulación golpeando la roca seca, la transformación de esta región árida, ingrata y condenada en una inimaginable Venecia.

Sin duda ésta es una manera, aunque intolerablemente figurativa y florida, de hablar del proyecto directo de los protagonistas, la intención de esa investigación múltiple, que una fuerza superior pretende hacer que fracase. La novela sigue siendo epistemológica, al modo general de la ciencia ficción, que no necesita mostrar sus credenciales ni documentar su razón de ser. Aquí lo único que necesitamos comprender es la premisa esencial: que las grandes obras, los saltos cualitativos, los descubrimientos científicos del próximo siglo están a punto de realizarse (presuponiéndose el valor de la ciencia, socialmente tácito, junto con cierta vaga curiosidad genérica sobre cuál será el futuro de esa ciencia). Sin embargo el contenido —las espirales y nebulosas planetarias del Malianov de la novela— debe ser ficticio. Nada puede decirnos por qué, aparte de nuestro puro compromiso como lectores de ciencia ficción, deberíamos interesarnos por este «problema», aunque sin duda es una ventaja que el propio Malianov (debido a las maquinaciones del Enemigo) lo olvide sistemáticamente.

Pero ahora la película va quitando las capas de abstracción de esta forma narrativa del mismo modo que un escultor extrae la estatua definitiva de un bloque de yeso. La ubicación de la trama dentro de las coordenadas de la medicina y de la miseria social neutraliza la cuestión tácita: esta actividad ya no

necesita justificación. Y entonces, la interpretación puede prescindir de ella para atender a su obstrucción sistemática: no es la pretensión de hacer grandes descubrimientos científicos, sino el gran proyecto de mejora social y el alivio del sufrimiento humano lo que una vez más, y aun con la mejor voluntad del mundo, ¡se ha malogrado! Es así como la estructura de la ciencia ficción se revela una fábula con todas las características determinantes de las fábulas, especialmente la posibilidad de sustituir el contenido de la explicación. Como un proverbio, puede aplicarse a un número indeterminado de situaciones concretas; cualquier derrota inexplicable se ofrece a sí misma como aquello que la película podría haber querido expresar directamente. Y, como en los cuentos de hadas, su significado narrativo indefinidamente renovable depende desgraciadamente de la reaparición de esas situaciones tan desdichadas una y otra vez a lo largo de la historia: ¿por qué no conseguimos hacer lo que estamos tan preparados y motivados para hacer? Su inmediata fascinación histórica residiría entonces en los lugares más profundos en los que este fracaso se ha logrado de forma localizada, dolorosa, se ha sufrido bajo la forma de un proyecto concreto único con el que estábamos especialmente comprometidos y frente al cual los demás no tienen importancia. El lector abstrae y analiza, el sufridor rememora el colapso de esta vida concreta inaceptable: no hay otra.

Así el contenido de la interpretación de esta fábula puede ser sustituible; pero debe corresponderse con los límites dispuestos narrativamente, que en la novela son todavía básicamente una cuestión de contacto e interferencia entre dos culturas, dos civilizaciones, dos sociedades (o incluso, puesto que se trata de ciencia ficción, entre dos especies). La obsesión de Lem (y menciono sólo a Lem, porque a menudo se le «compara» con los Strugatski sobre la débil base de ser otro europeo del Este y que, asimismo, Tarkovski le haya filmado) es el no contacto. Sus obras[15] no pueden ser realmente fábulas, pues abordan un tema muy específico que se supone tiene interés en y por sí mismo, a saber, cómo podríamos llegar a comunicarnos con una inteligencia alienígena si la encontrásemos (la respuesta es: ¡no podríamos!). Además los Strugatski se comprenden mejor como contemporáneos cercanos y como versiones socialistas de la serie estadounidense *Star Trek*. Ambas superpotencias, cada una a su modo, llegaron a interesarse en las décadas de los cincuenta y sesenta por la cuestión del impacto de sus tecnologías y logros sociales sobre el mundo no desarrollado, el subdesarrollo, el que está en vías de desarrollo y el está a punto del superdesarrollo. El tema fundamental que compartían era pues algo así como la ética y las responsabilidades del imperialismo (la Directriz Fundamental). Como es de esperar, las dos tradiciones son tan similares y tan diferentes como las guerras de Vietnam y de Afganistán: destruir la contrainsurgencia y hacer un ejemplo de la represión de un movimiento revolucionario sólo es comparable al intento de proporcionar ilustración, educación y medicina a un país feudal y medieval en-

15. Se podría presentar una buena cantidad de novelas más importantes de Stanislaw Lem: *Solaris, La voz de su amo, Fiasco.*

cerrado en clanes y enemistades, en la cantidad de muertos producidos por ambos esfuerzos. De forma asimismo predecible el centro de las narrativas estadounidenses es individual y ético, aun cuando se trata de la interacción de poblaciones, mientras que sobre las soviéticas reina el concepto de un modo de producción con toda su ironía histórica. Por eso cualquier episodio de *Star Trek* muestra lo difícil —y personalmente angustiante para el jefe— que resulta decidir cuándo intervenir en un contexto de barbarie en bien de los propios nativos: como dice el título de la importante novela de los Strugatski, «qué difícil es ser dios».[16] Pero la dificultad de esta moda reside en las leyes de desarrollo de los propios modos de producción: no se pueden exportar formas de conducta avanzadas, burguesas o socialistas, a situaciones precapitalistas o feudales, a menos que se intente cambiar estructuralmente estas situaciones y acelerar la transición que supere el feudalismo. Pero, como en la última novela que aquí nos ocupa, también puede cambiarse el curso mismo de esa evolución mediante nuestra propia intervención (de modo que lo que emerja en los «mil millones de años» del título original no sea una sociedad mejor sino el fin del mundo).

Los Strugatski elaboran estas situaciones narrativas en su versión del «consejo galáctico» americano, una especie de KGB interestelar, cuyos agentes moran de incógnito en modos inferiores de producción y realizan los correspondientes informes sobre sus progresos y retrocesos, sus movimientos radicales y de otro tipo. En efecto, el choque de *Qué difícil es ser dios*, en concreto, implica la inesperada aparición dentro de un mundo feudal de un fascismo básicamente más moderno o al menos tan «moderno» como, por ejemplo, el de la Rumanía de entreguerras; la trama gira en parte en torno al problema de la causalidad y de si no fue la intervención de las fuerzas «socialistas» superiores la que desencadenó este anacronismo anticipatorio y sus espeluznantes resultados. Pero como en el paradigma de toda la moderna ciencia ficción —la fundacional *Guerra de los mundos* de Wells—, también puede explorarse la situación a través de su inversión. Wells, contemplando el genocidio de los tasmanios por sus propios contemporáneos, se propuso ver cómo nos sentiríamos si una «potencia superior» se enfrentara con nosotros; la novela titulada en inglés *Second Martian Invasion* de los Strugatsky retoma el motivo de Wells en una forma deliciosamente neocolonial, con colaboradores humanos y una compleja utilización de los medios modernos. Por último *A billion years*, título también en inglés, vuelve a poner en escena una versión asimismo contemporánea del problema definitivo: «ellos» en realidad no quieren emplear la fuerza (aunque «suicidarán» a sus oponentes si se ven en la necesidad de hacerlo); preferirían enviar langosta (en la novela vodka y caviar) para apartar de la mente las ambiciones inoportunas.

16. *Hard to Be a God*, Nueva York, Seabury, 1973 (original ruso de 1964; trad. cast.: *Qué difícil es ser Dios*, Barcelona, Acervo, 1975), ahora una coproducción francosoviética dirigida por Peter Fleischman: *El poder de un dios* (Es ist nicht leicht ein Gott zu sein, 1990).

En la película el «ellos» es desde luego menos preciso y el fracaso más patético. Pero conforme a mi interpretación no cabe duda de que el fracaso tiene que ser colectivo y de que la fábula específica, cuando menos, debe tener cierta relación con el problema del modo de producción, por más que éste altere esa lección parabólica. Así pues tanto en la novela como en la película —al menos para los lectores contemporáneos, dejando de lado las lecturas de la posteridad—, lo que se bloquea e impide es la construcción del socialismo, de una sociedad que controle su propio destino, que establezca su propia agenda humana. La fábula agudiza por tanto la incomprehensible cuestión, basada en su forma novelística en las capacidades científicas y tecnológicas de la Unión Soviética, de por qué, pese a todos esos logros, sin embargo hay algo que bloquea el camino. Pero en los años en que se publicó la novela, los años de Brezhnev, la era del inmovilismo, la respuesta que la fábula solicitaba parecía suficientemente clara: se trata de la burocracia y del incestuoso florecimiento del sistema de la *nomenklatura*, la corrupción y nepotismo de lo que entonces se solía describir como una «nueva clase».

Lo interesante históricamente en la versión fílmica de 1988 —además de una estética extraordinaria y de los méritos formales que le hemos atribuido— es que la ahora fábula parece abordar y proyectar algo extraño, un desplazamiento convulsivo de referencia, un cambio radical en el dilema histórico; el estalinismo y el brezhnevismo ya no existen, el mercado acabará sustituyendo a la burocracia, etc. La cuestión se vuelve entonces doblemente punzante: ¿por qué, pese a todos estos cambios, cuando ya no tenemos viejos pretextos a los que culpar, sigue siendo imposible la transformación social? Y es que en un período en el que la Unión Soviética, esperando pasar del estatus de Segundo Mundo al de Primer Mundo, más bien parece degradarse a la condición de Tercer Mundo, el enemigo de ciencia ficción cambia totalmente y lo que bloquea el socialismo ya no es el «socialismo» mismo ni el estalinismo ni el comunismo ni el Partido Comunista: es el sistema mundial capitalista, en el que la Unión Soviética ha decidido integrarse. Éste es ahora el misterioso poder «alienígena» que impide enigmáticamente el desarrollo y frustra constantemente los proyectos de transformación social mediante la zanahoria de los bienes de consumo, el palo de la intimidación en manos del FMI y la amenaza de quedar al margen de los préstamos occidentales.[17]

17. Esta hipótesis de una alegoría geopolítica del inconsciente está reforzada por el sugerente análisis (de Konrad y Szelenyi) sobre la sustitución de Occidente por una naturaleza hostil y amenazadora en la burocracia o Estados unipartidistas del Este: «Las sociedades nacional-redistributivas (esto es, las comunistas) consideran que el crecimiento económico es un desafío exterior, un objetivo políticamente definido dictado por el deseo de alcanzar a las economías desarrolladas occidentales. Dada esta exterioridad del objetivo del crecimiento, la distribución nacional parece la variedad más tradicional (esto es, el denominado modo de producción asiático), para la que el desafío de la naturaleza es como una amenaza exterior». George Konrad e Ivan Szelenyi, *The Intellectuals on the Road to Class Power*, Nueva York, Hartcourt Braced Jovanovich, 1979, pág. 49.



*Dni Satmenitja*

Pero desde luego no se puede proponer una alegoría tan vulgar y tan poco mediada, sin especificar las mediaciones más indirectas a través de las que estos acontecimientos actuales —y sin duda catastróficos— se abren camino a una fantasía artística autónoma cuyos determinantes más plausibles e inmediatos parecerían por el contrario formales (la dinámica de los cuentos de hadas y de la ciencia ficción) y técnicos (las recientes tradiciones del cine soviético y mundial). ¿Cabría imaginar que el realizador cinematográfico hubiera apoyado conscientemente de algún modo este tipo de alusión tan tópico? ¿Cabría decir que su público se ha planteado de algún modo estas ideas, estas interpretaciones cuando estaba en el cine?

Una larga polémica que ha durado varias generaciones, probablemente ha complicado la cuestión de la intención artística más allá de esta simple utilización; precisamente para un cine esotérico como éste —que imagino se clasificará como «cine de festival», tanto si procediera del Primer Mundo como del Tercero— la cuestión del público se convierte también en problemática sobre todo debido a la aparición de nuevas relaciones artísticas internacionales. En efecto considero que el hecho del nuevo sistema global y la modificación de las funciones del intelectual en el mismo puede servir para justificar lo que en realidad es una interpretación de *Dni Satmenitja* en cuanto alegoría internacional o geopolítica. Los artistas e intelectuales nacionales son los primeros en sentir las modificaciones que impone el mercado global a la situación relativa de la producción artística nacional en la que trabajan. Los artistas (sin duda quienes están al margen del centro o del propio superestado) sienten los dilemas de la subaltemidad y dependencia nacionales mucho antes que la mayoría de los demás grupos sociales, excepto los trabajadores reales mismos.[18] En especial se encuentran profundamente conscientes del daño externo causado a ese paradigma de la alegoría nacional dentro del cual solían trabajar.[19] Y están

18. Véase, en concreto, para una notable orientación sobre el impacto del nuevo sistema mundial en movimientos obreros nacionales, Caroline M. Vogler, *The Nation-State: The Neglected Dimension of Class*, Gower Publishing Co., 1985. Estoy en deuda con Susan Buck-Morss por su referencia a dicho texto.

19. Véase la «Introducción», nota 1.

en buena posición para reutilizarlo en estructuras alegóricas de tipo global y mundial. En este caso la dependencia económica y la subalternidad política significan también la aparición de un nuevo tipo de deseo del Otro —un deseo de reconocimiento por el Primer Mundo y de aceptación internacional— junto a esa dialéctica del público interno que solía ser el terreno fundamental de la apuesta estética y del acto formal, que ahora se encuentra reducida y forzosamente devaluada a lo regional y lo innato. Por lo tanto no puedo pensar —¡lamentablemente!— que hay algo de inverosímil o de improbable en la interpretación que he propuesto para esta notable película. El poder no deja de estar ahí por mucho que lo ignoremos, Occidente está cerca, el capitalismo tardío pesa sobre el globo como una maldición, y ahora, al transformar la Historia esta pequeña fábula, aparece el misterioso y desconocido poder exterior (desde un plano superior de la civilización y la tecnología) que incomprensiblemente pone límites a la praxis de esos sujetos neocoloniales en que los soviéticos corren el peligro de convertirse.

## 2. Recartografiando Taipei

El hecho social, globalmente, se puede observar desde fuera, por así decirlo, como una superficie percibida de alguna manera por Otro, pero que nosotros nunca veremos. O puede rastrearse, como en un crimen, cuyas pistas acumulamos sin saber que nosotros mismos somos parte y órganos de esta monstruosidad zoológica que se mueve y agita descaradamente. Pero cuando se trata de lo moderno, lo más corriente es que su noción vaya surgiendo de un modo vago y acuciante con la función del conocimiento, como un libro cuyos caracteres todavía no saben que los están leyendo. De esta forma el espectador es el único que sabe que los amantes se han echado de menos sólo durante unos minutos, o que Yago ha mentido al tío del protagonista induciéndole una interpretación de la visión del héroe que nunca se corregirá en esta vida, con las consecuencias desastrosas que pide el caso. Estos malentendidos conocidos dan lugar a un nuevo tipo de emoción puramente estética, que no es exactamente la piedad y el temor (aristotélicos), pero para la cual la «Ironía» es una palabra agotada, cuya acepción originaria sólo puede prestarse a conjeturas. Sin embargo, un efecto puramente estético implica que sólo puede concebirse en relación con la obra de arte, que no puede pertenecer a la vida real y que tiene algo que ver con el autor omnisciente. Estos acontecimientos siguen siendo inconexos, desconocidos entre sí; su interrelación, causal o de otro tipo, al tratarse de un hecho, acontecimiento o

fenómeno inexistentes, queda garantizada cuando la mirada del Autor, alzándose por encima de sus techos en miniatura, los vuelve a reunir y los declara material de la narración, de la Literatura.

Ahora bien, el autor no debe inventar esas ironías, sino descubrirlas; la omnisciencia es como la providencia, no como la creación. Tampoco parece que la ocasión no dé demasiado a menudo o en cualquier tipo la formación social; lo urbano parece favorecerla, ensamblando infinitamente los espacios vacíos de esos encuentros y desencuentros, mientras que lo moderno (o lo romántico) parece ofrecer el otro ingrediente vital, es decir, el sentido de la función del autor o el del testimonio social omnisciente. Quizá sirve también para encerrar las mónadas de forma más hermética, intensificando así sorprendentemente su sincronicidad. *Tom Jones* y desde luego la novela bizantina, se nutrieron de la pura coincidencia (que generalmente incluía los misterios del nacimiento y de la genealogía). Pero solamente la época moderna es, como se sabe, el momento en que la vida individual se encierra tan a fondo en su «punto de vista» aislado que ya no es capaz de asomarse por encima de la barrera. El argumento relativista moderno y su categoría fundamental, la unidad del «punto de vista», sólo se dan en los últimos momentos del individualismo victoriano, cuando la cerrazón monádica de la identidad individual se convierte en un caso desesperado, proyectando una forma representativa tan abstracta —una especie de sincronicidad relativista en la que se imagina una multiplicidad de mónadas aisladas y vistas, por así decirlo, desde arriba, que sin embargo interactúan con la mayor indeterminación como lo hacen su expresión e incluso su compensación.

Por consiguiente el tipo de argumentos dominante en este período intenta reunir de forma imposible y paradójica todas estas mónadas aisladas, tomando como modelo lejano la vieja forma providencial antes mencionada. Se nos perdonará si pensamos que su espíritu es el contrario al anterior. Allí la unificación de los destinos y direcciones múltiples tenía la función de tranquilizar a sus sujetos acerca de la unidad última de lo social y de los designios divinos. Aquí todo lo que hay de asombroso en los avatares y peripecias que enlazan a estos sujetos aislados (a menudo cruzando sus caminos de un modo que muestra su propia ignorancia individual de esa momentánea copresencia en el espacio), por su misma fugacidad, parece devolvernos a todos, de un modo aún más profundo, a nuestro aislamiento individual y privado asegurándonos que la Providencia es poco más que un efecto estético: el gesto de arrojo de un romántico o de un moderno, sin correspondencia con la experiencia vivida.

Pienso, por ejemplo, en un libro magnífico de Ann Banfield sobre otro rasgo narrativo y representativo conocido como *estilo libre indirecto*. Ya su título, *Unspeakable Sentences*[1] [*Frases indecibles*], está diciendo que esa estructura de frase sólo puede encontrarse en la narrativa escrita e impresa, no

1. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.

en la boca de hablante alguno. Lo mismo sucede con la Ironía de la simultaneidad sincronizada de las mónadas: ningún sujeto humano ha tenido de ella una experiencia existencial (salvo al leer un libro), ni ojo testigo la ha observado jamás. Atribuirla a Dios es tan grotesco como imaginar a Dios siguiendo nuestros pensamientos más internos y murmurándolos en Su propia forma distintiva de *estilo libre indirecto*. Por otra parte, el regreso a nuestro contexto presente nos sacude bruscamente recordándonos que también la cámara de cine es un aparato no humano, capaz de producir efectos y «experiencias» simuladas sin correspondencia real con la vida humana individual o existencial. De hecho un «punto de vista» cinematográfico es menos realista que el escrito, ya que nos muestra al que ve junto con lo visto y tiene que incluir el cuerpo del sujeto que ve en los contenidos de la experiencia supuestamente subjetiva, como señalando que esta última sólo es en tanto en cuanto alguien la ve.

Estos constructos artificiales plantean así el problema filosófico que suponen cómo evaluar «experiencias» aparentemente artificiales o secundarias generadas a modo de prótesis. Son naturalmente reales, pero al mismo tiempo no son auténticas ni verdaderas, en la medida en que implican la sugestión de que el nuevo constructo experiencial es de alguna forma natural o «lo mismo» que aquello que vemos o experimentamos cada día de forma habitual. Pero este problema filosófico del cine (incapaz de ofrecernos, como ha afirmado Cavell, imágenes del mundo sin estar presentes en él) está ya sin duda implícito en la problemática del mcluhanismo en la evaluación de lo que entonces fue una experiencia igualmente nueva (escritura, lectura, impresión) que tampoco es natural y que simplemente ofrece esos peculiares constructos experienciales carentes de existencia como el que describe Ann Banfield.

Por lo tanto el fenómeno del argumento providencial y de la narrativa de la simultaneidad sincronizada de las mónadas (a la que en adelante aludiré como SSM) procede de la intersección del cine con sus problemas filosóficos. Y es el momento de decir que estos componentes están a su vez compuestos de forma múltiple por la cuestión de lo moderno y lo postmoderno, lo que vuelve a indicar que el argumento SSM es un fenómeno peculiarmente moderno y que en la era del vídeo también plantea algunas preguntas, como el lugar del cine en cuanto medio. Sin embargo en este tipo de preguntas históricas y periodizadoras se debe prestar atención a la ambigüedad del propio término, «postmodernidad», que, si antes designaba todo un período histórico y su «estructura de sentimiento», ahora corre el riesgo de deslizarse imperceptiblemente hacia el significado, bastante diferente, de un estilo estético o un conjunto de cualidades formales. El deslizamiento es importante, ya que se ha afirmado que buena parte del contenido de lo que, tanto en el arte como en la arquitectura como en el concepto, se ha llamado postmoderno, es en realidad moderno; más aún, que una postmodernidad pura bien puede ser imposible *a priori*, pues siempre se basará en la reelaboración de

residuos esencialmente modernos. Por lo tanto cabe esperar que el regreso a lo que parece ser un paradigma narrativo moderno y occidental (la SSM) en la obra de un realizador cinematográfico del Tercer Mundo (en medio de la postmodernidad al menos como tendencia global, si no ya como [en tanto que] realidad global cultural y social) plantee nuevas preguntas al margen de la relativamente ociosa, debatida por críticos y periodistas durante la primera proyección de la película en su Taiwan natal, acerca de si el director se había vendido o no a unos métodos o un estilo básicamente occidentalizantes.[2]

A este respecto estoy por decir que la pregunta se descalifica hoy en día por sí misma, pues su planteamiento traiciona ya que es una pregunta específicamente moderna. En los grandes debates que tienen lugar en los países coloniales sobre lo autóctono y la occidentalización, la modernización o las ideas y valores tradicionales, la lucha contra el imperialismo con sus propias armas y con su propia ciencia o la recuperación de un espíritu nacional (y nacional cultural) auténtico, lo occidental connota lo moderno de un modo ya imposible cuando el proceso de modernización tiende a ser mucho más completo y se le deja de señalar concretamente como occidental (nadie parece haber preguntado al Ayatollah si el uso de audiocassettes supuso una rendición corrupta ante la tecnología y los valores occidentales).

En cualquier caso sospecho que lo opuesto a la occidentalización en estos debates contemporáneos en Taiwan no puede ser precisamente China (aun asumiendo que todo hablante o participante individual tuviese una concepción relativamente clara de los valores estéticos y las realidades sociales de China), sino más bien que ese espacio vacío se debe ocupar por la cuestión de una supuesta identidad taiwanesa, que en sí misma es tanto un problema como una solución. En este sentido lo que quizá se le objete a la película de Edward Yang no es tanto que no consiga ser ni china ni taiwanesa como que, a partir de ahí, en cierto modo falta cualquier preocupación por la naturaleza de la identidad taiwanesa, cualquier ensayo de su propia posibilidad. En efecto, parece que *Kongbufenzi* (1986, *Terrorizer*, como se ha traducido [al inglés] libre y enfáticamente), asimila la modernización y el tributo que supone para los sujetos psíquicos, más a la urbanización que a la occidentalización como tal. Esto le presta a su «diagnóstico» una especie de globalidad, si no una universalidad, que evidentemente es lo que ha hecho incómodas las críticas a Yang; sin embargo no puede decirse que Taipei sea una ciudad moderna y de estilo occidental, como podría decirse, por ejemplo, de Shanghai. Se trata más bien de un ejemplo de cierta urbanización pro-

2. No cabe duda de que Hou Hsiao-hsien es en la actualidad el realizador taiwanés más importante y el primero —tras la liberalización de 1987, cuando por primera vez pudo discutirse públicamente la historia de Taiwan desde la segunda guerra mundial— en lanzarse a la construcción de una ambiciosa épica histórica, *Beiqing Chengshi* (1979). Su material social —extraído de la juventud y del campo— es claramente distinto del de Edward Yang, y el espíritu de sus finas obras —una especie de patetismo o sentimentalismo populista— es también distinto (véase más adelante).

pia del capitalismo tardío en general (que uno duda, si no es por una argumentación general, en llamar postmoderno), de una proliferación ahora clásica de la fabricación urbana que puede encontrarse por todas partes tanto en el Primero como en el Tercer Mundo. Pero si, como estoy afirmando aquí, ya no tiene demasiado sentido hablar de estas ciudades en términos de oposición entre lo occidental y lo tradicional, entonces parecería seguirse de ello que cada uno de los términos es igualmente problemático y que la postmodernidad amenaza también los conceptos de identidad nacional o étnica (de tipo moderno). (Lo que la televisión nos ofrece como guerra civil y lucha nacionalista —sobre todo en las antiguas Unión Soviética y Yugoslavia— es otra cosa simplemente distinta, algo que tenemos gran interés en identificar adecuadamente como el fenómeno mediático de la neoetnicidad, un simulacro en el que ya no se trata de *creencia* en ningún sentido religioso, sino ante todo de *práctica*. La etnicidad es algo a lo que estás condenado; la neoetnicidad es algo que decides reafirmar sobre ti mismo.)[3]

En cualquier caso nada está más alejado de los rasgos estilísticos y de la problemática formal de la denominada *new wave* taiwanesa que la cinematografía de la «quinta generación» de la República Popular China (RPCh), que es su contemporánea. En efecto, esta última parece estar marcada por ambiciones básicamente épicas, sobre todo al reafirmar sus paisajes, de un modo totalmente distinto a como se da, se construye y se experimenta el espacio en Hong Kong o en Taiwan. Un manierismo estilístico específico señala esta peculiar ambición (respecto a la cual no es éste el momento de «decidir» si es auténtica o manipuladora, o de intentar separar en ella lo que pertenece a la propaganda y puesta en escena del poder, y lo que apunta a modos nuevos y originales de ser-en-el-mundo). Podría decirse que este manierismo es una especie de aspiración al bajorrelieve, pues privilegia un plano medio épico que sugiere el friso, y explora un dominio medio del paisaje, por debajo de las cimas de las montañas, evitando la llanura en primer plano, a la vez que barre humanos y caballos en una procesión interminable de figuras en movimiento sin pies ni cabeza, como un rollo cinematográfico. Esta nueva técnica de perspectiva medio-panorámica se convierte en algo más que una firma estilística del nuevo cine de la RPCh: afirma su narratividad épica al dirigir la atención a un movimiento en panorámica a través del friso, como en una narración tradicional pintoresca, al tiempo que desfamiliariza las relaciones convencionales de los cuerpos humanos y sus contextos paisajísticos, permitiendo que puedan comprenderse de forma no independiente (a la antigua), sino en cierta relación simbiótica de volumen entre ellos, que es nueva y nos queda por determinar. Así el plano épico es un acto simbólico que promete cierta nueva combinación utópica de lo que

3. Renata Salecl ha descrito estos nacionalismos (que funcionan en el contexto yugoslavo) en función de un análisis lacaniano muy sugerente en su «Struggle for Hegemony in Post-Socialist Yugoslavia», en Ernesto Laclau (comp.), *On Identity*. Londres, Verso (en prensa).

solían ser el sujeto y el objeto. Pretende constituir políticamente cierta forma nueva de apropiarse la tradición, que ni es iconoclasta ni se entrega al individualismo occidental, aunque no podamos decir cuál es su verdad (salvo registrar la pretensión de competir como forma rival con el *cine nostálgico*, que es la corriente dominante en la forma occidental o postmoderna de relatar historias).

Este tipo de épica debe incluir necesariamente el campo (incluso cuando los planos se limiten al espacio urbano). En efecto, su alegoría perceptiva supone una reducción de la ciudad a la praxis y política humanas y reafirmar el inmenso interior agrícola de las masas campesinas como su indiscutible perspectiva media y su muro de cierre. Sin embargo el cine urbano de la RPCh parece asumir un giro estilístico muy distinto, como si sus relaciones no fueran las que apuntaban a la masa agraria china sino las discontinuas aperturas verticales hacia los medios y hacia el Borde del Pacífico, es decir, hacia todo aquello que se imagina occidental. Lo que se observa así, por ejemplo, en un filme como *ZuiHoude FengKuang* [Desesperación, 1987) —un *thriller* cuya violencia puramente física asume un lugar secundario que no tiene equivalencia en los productos occidentales—, dirigido por Zhou Xiaowen en los estudios Xian, es un proceso característico por medio del cual los signos y señales identificadoras de todas las ciudades mencionadas se han eliminado sistemáticamente a fin de subrayar lo genéricamente urbano. Sería demasiado simple y funcional atribuir esta peculiar motivación estilística (cuya realización tiene que haber sido muy compleja sin duda) sólo a estrategias de mercado y a la atención de un público potencialmente internacional; o mejor, sería importante afirmar tal supuesto, tal motivación externa, tal determinación por lo extraestético, en cuanto realidades del mundo objetivo que, en último caso, a un nivel de análisis más amplio, siempre terminan coincidiendo con el sujeto (y con lo formal y lo estético) de forma inesperadamente interna. Seguramente en este caso los problemas del mercado en condiciones de dependencia siempre reúnen de alguna forma la lógica del imaginario colectivo y la posición de ese Otro a quien se dirige implícitamente la producción cultural y estética.

Lo que aquí parece estar claro de salida es que deben eliminarse las señales del sistema socioeconómico: al consumidor de ocio de las comunidades extranjeras no se le debe recordar la política, es decir la economía socialista de la RPCh. Las cafeterías de alta tecnología y los trenes de gran velocidad de *ZuiHoude FengKuang* pueden construir convenientemente un modo de producción y consumo industriales contemporáneos por encima de toda lucha ideológica. Además, por esta misma razón, deben eliminarse también las señales identificadoras de las ciudades del continente, ya que pocos espectadores de este producto podrían imaginar que Xian, por ejemplo, o Tientsin están situadas en algún lugar del «mundo libre». Por lo tanto no se debe permitir que se planteen estas cuestiones o que atiendan ante todo a la identificación de la ciudad en cuestión.

Resulta interesante comparar estos procedimientos de neutralización y

desidentificación —una especie de blanqueo representativo de contenidos marcados ideológicamente— con los que en otro lugar[4] he descrito funcionando en las películas postmodernas occidentales (o, quizá más concretamente, en las estadounidenses), si bien en ellas lo que se suele generalizar no es lo local sino el período de tiempo. En *Los timadores* (The Grifters, 1990), por ejemplo, una versión cinematográfica de la novela de Jim Thompson sobre la década de los cincuenta, Stephen Frears ha hecho el esfuerzo de eliminar las marcas de la contemporaneidad de 1991 en el eje Los Ángeles-San Diego-Phoenix, que constituye el escenario de la historia. Dejando al margen todos los demás problemas implicados en la transferencia del argumento de Thompson a la era Reagan-Bush, seguramente puede identificarse este impulso como el intento (no logrado totalmente) de crear una zona nostálgica indeterminada y libre en el tiempo para la narrativa del *thriller*, de la que se han eliminado los desagradables recuerdos de problemas y contradicciones sociales —y, por lo tanto, políticas— contemporáneos.[5] Así una estética postmoderna —que apunta del modo más vibrante la reconstrucción ideal o platónica del eterno Miami *art-deco* de la década de los treinta o los cuarenta en un cine negro que transciende el propio tiempo histórico (como en mi anterior ejemplo de *Fuego en el cuerpo* [Body Heat] de Kasdan, 1981)— puede retrotraerse a sus raíces de clase e ideológicas en forma de represión cultural colectiva (en el sentido literal de excluir de la conciencia el material doloroso o penoso); y en este sentido puede yuxtaponerse con una forma de represión estética propia del Segundo Mundo (eliminando las señales del socialismo en cuanto sistema).

En cualquier caso ambos son relativamente distintos del envoltorio de películas internacionales específicas de Tercer Mundo o de festival al estilo nacional, cultural y estoy tentado de decir apto para turistas, en las que lo que se enfatiza y comercializa es el hecho de una procedencia nacional completamente nueva y sin precedentes. Como ha observado Peter Wollen, lo que se ha venido denominando «*new waves*» es este tipo de artículos nuevos en el mercado internacional. No me detendré demasiado en el interesante problema teórico de si se puede incluir a Taiwan entre los países del Tercer Mundo: si se piensa que esta etiqueta significa la pobreza propia del Sur, entonces cuando menos resulta claramente inapropiado; pero si simplemente afirma algo tan estructural y descriptivo como la no pertenencia a lo que ha quedado del bloque socialista, unido a la distancia constitutiva con respecto a uno de los tres grandes centros del «nuevo orden mundial» (Japón, Europa y Estados Unidos), entonces puede resultar menos equívoco.

4. Para más detalles a este respecto véase mi *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (NC), Duke University Press, 1990, págs. 20-21

5. Debo a Michael Denning la observación de que el emplazamiento italiano de *El padrino III* (The Godfather part III, 1990) tiene la función oculta de permitirle a Coppola evitar cuestiones de raza y drogas, que se hubiesen vuelto a imponer fatalmente en la estructura del propio superestado.

En cualquier caso la *new wave* taiwanesa ha tendido a marcar la especificidad de sus imágenes de la isla de un modo bien distinto a la evocación del espacio propia de la RPCh. También la ciudad se enfoca de una manera distinta (y *Kongbufenzi* será un índice de su riqueza y sus posibilidades), por la obvia razón de que Taipei no posee el perfil de connotaciones y asociaciones históricas de las grandes ciudades tradicionales del continente ni tampoco es un espacio urbano cerrado y global al modo de una virtual ciudad-Estado como Hong Kong. Pero su dominación ha transformado eficazmente el campo natural en algo así como una extensión del espacio suburbano, un espacio en el que, no obstante, la supervivencia de pueblos agrícolas más tradicionales queda absorbida y de algún modo modificada por su asociación con una intrincada red electrificada de trenes que conducen a la capital. En efecto, la imagen de estos pequeños trenes suburbanos se ha convertido en las películas de Hou Hsaio-hsien en un virtual logotipo *new wave*, especialmente en su hermosa *Lianlian Feng chen* [Polvo en el viento, 1986], en la que el plano de la estación vacía y el sonido del tren en la distancia acaban articulando la narrativa y representando signos o abreviaturas de mutaciones en el Suceso. Aquí el tren de cercanías incluye el paisaje y está abierto a él, de forma totalmente distinta a los proyectiles de gran velocidad que impulsan el avance narrativo de *ZuiHoude FengKuan* (o de precursores tales como *El infierno del odio* [Tengoku to Jigoku] de Kurosawa [1962]). Los palpables entresijos de lo social (que en el sistema mundial del capitalismo tardío ya no se pueden caracterizar como provinciales) se expresan y significan mediante este sistema de imágenes recurrentes y por tanto se hallan específicamente sobredeterminados por una intertextualidad como la de que el papel de protagonista de *Qingmei Zhuma* [Historia de Taipei, 1985] de Edward Yang sea el propio Hou Hsaio-hsien; además, con la apertura de la liberalización política, el propio material, empieza a evolucionar hacia crónicas históricas tan ambiciosas como *Beiqing Chengshi* [La ciudad de la tristeza] de Hou (1989) y *Guling Jie Shonaian sha Ren Shijian* [Un luminoso día de verano] de Edward Yang (1991). Todo ello hace que el cine *new wave* taiwanés configure una especie de ciclo, que resulta más satisfactorio para el espectador que cualquier otro cine nacional que yo conozca (salvo quizá las producciones francesas de los años veinte y treinta).

*Kongbufenzi* no es en absoluto característica de este ciclo. Al no compartir el posible sentimentalismo del cine autóctono, con frecuencia se ha considerado que su elegancia visual es fría, como la de una superficie cristalina que rechaza la identificación. Sin embargo *Quingmei Zhuma* combinaba la visualidad vulgar con el patetismo, y su héroe —representado, como he dicho, por Hou Hsaio-hsien— no era un intelectual; buscaba a tientas su camino, al modo del populismo americano, a través de una serie de trabajos sueltos y vicisitudes de fortuna. Lo que distingue a *Kongbufenzi* no es ni siquiera el nivel social de sus personajes, que son, como veremos, profesionales y *lumpen*, sino la modernidad ya arcaica de su temática: el arte frente a la vida,

la novela y la realidad, la mímesis y la ironía. La coprotagonista es una escritora con un bloc de notas (Chou Yufen), que se libera por una llamada telefónica anónima denunciando las andanzas adúlteras de su marido; en ese momento se sienta a escribir una novela sobre su situación (que en realidad no tiene ninguna base), ganará un premio con ella y en este proceso de escritura abandonará a su marido. En otras circunstancias la situación por la que la posibilidad de considerar culpable al marido de repente concede independencia a la mujer, ofrecería un material de interpretación interesante. Pero la historia de Chou Yufen es sólo uno de los cuatro hilos argumentales de la película, cuyas alternancias, afirmaría, no permiten la distancia requerida por este tipo de reflexión ni la cavilación interpretativa, en especial de este tipo psicoanalítico motivacional. En vez de ello lo que destaca es la anticuada reflexividad del tema, la modernidad residual del misterio actualmente familiar de la vida imitando al arte y la correspondencia de la novela con las realidades azarosas del mundo real exterior. La encarnación del tema en torno a la escritura literaria y el patetismo del precario papel del «creador» literario supone una nota regresiva en una película con este sello decididamente contemporáneo (no se da aquí el blanqueo cronológico ni la neutralización del cine nostálgico), producido en la era del simulacro y del dominio de los medios tecnológicos (en Taiwan, como en cualquier otro lugar, lo que quieren ahora los artistas ambiciosos es convertirse en grandes directores de cine, no en grandes novelistas). Este anacronismo de la Literatura y lo que fueron interesantes paradojas reflexivas —subrayado y, por así decirlo, citado aquí en medio de otras líneas argumentales que examinaremos enseguida— es lo que hace que *Kongbufenzi* se destaque relativamente entre la producción contemporánea del Tercer Mundo, donde hay muchos intelectuales e incluso escritores, pero quizás algo menos «modernidad» en el sentido occidental.

*Los monederos falsos* de André Gide (1925) es el prototipo mismo de este antiguo texto clásico de la modernidad, cuyo protagonista, Edouard, lleva en la novela un diario sobre la novela —llamada «Los falsificadores»—, que está escribiendo, pero que quizá no terminará nunca (a diferencia de Gide, que pudo publicar en otro volumen el diario que él mismo escribía mientras redactaba y de hecho terminaba su propia novela que lleva el mismo título). No parece que Edward Yang realizase otra película sobre la realización de *Kongbufenzi* (aunque Godard lo hizo tras terminar *Pasión* (Passion, 1982), como veremos en el capítulo siguiente). De todos modos la escena arquetípica de la compleja novela de Gide (o *roman*, término que él reservaba para una forma que señalaba la confluencia de cierta cantidad de narraciones, líneas argumentales o *récits*, y que sólo utilizó en toda su propia obra) es el momento en que, durante una discusión sobre las teorías del novelista acerca del modo como los intelectuales contemporáneos falsifican los valores sociales y espirituales, otro personaje lanza sobre la mesa una moneda falsa «real», sugiriendo que también podría interesarle ese referente. Sólo que para este protagonista las teorías sobre la falsificación son más intere-

santes que la realidad (que de hecho pertenece a otra de las múltiples líneas argumentales de la novela), de modo que el propio Edouard es despachado irónicamente junto con los otros desventurados sobre los que él mismo ha ironizado. Y lo que es más importante, en una maniobra que tradicionalmente ha parecido canónica para la gran modernidad en general, el mismo tema del valor falsificado queda así ironizado, mitad flotando en el aire y mitad referente, pasando lentamente por todas las posibilidades, desde un comentario o crítica social hasta la pura decoración estética y a la inversa.

Tengo la impresión de que no se puede filmar este tipo de constructos modernos. Podría ponerse a prueba esta proposición con tres candidatos muy distintos. *La regla del juego* (La règle du jeu) de Jean Renoir (1939), por ejemplo, cuenta también con la percepción de su autor (el director representa el personaje entrometido y casamentero —«autorial»— de Octave), además de múltiples líneas argumentales y mecanismos artificiales *en abîme*. El contenido social al que aplica su virtuosismo la operación formal de Renoir, es sin duda muy distinto del de Gide, pues gira en torno de una aristocracia de sangre, cultura y mérito, y plantea cuestiones acerca de heroísmo y del amor verdadero. Pero si esta forma reflexiva incluye constitutivamente una grieta entre forma y contenido, el cambio de período y de clase social, o de preocupación ideológica, no debe suponer ninguna diferencia fundamental. Resulta quizá más importante la distancia glacial de *La regla del juego* incluso respecto a los personajes que parecen inspirarle cierto sentimentalismo: un golfo aparentemente demasiado basto como para que pudiera medirlo la ironía de Gide (y no digamos la de Jameson), por lo menos en una situación en la que los términos corresponden a dos modos distintos de ser (ya que la complaciente, familiar relación sentimental del espectador con el personaje se lleva a cabo mediante la imagen visual, mientras que el juicio tiene lugar en otra parte, en una mente ni visual ni cinematográfica). La interpenetración de empatía y alteridad que permite, más aún, incentiva, el lenguaje narrativo de las ironías perspectivistas de la gran literatura moderna es completamente distinta.

Por otra parte, la versión vergonzante y amanerada que hace Nabokov de estos juegos, tampoco funciona en el cine: la versión de *Desesperación* (Despair) realizada por Fassbinder (1979), aun cuando tiene méritos considerables, es a este respecto absurdamente —quizás incluso intencionadamente— infiel a la novela, ya que al leerla estamos convencidos de que existe una identidad física virtual entre el narrador y su doble, que desaparece al instante en cuanto este último aparece en pantalla. Bien distintas en cambio la reflexividad de *Tcheloviek s Kinoapparatom* [El hombre de la cámara] de Dziga Vertov (1929); aquí la propia cámara asume el lugar del novelista y del lenguaje, produce un torrente de imágenes visuales, cuyo equivalente seguramente no serían las complacencias introspectivas de Gide sino la *Sachlichkeit* de un Dos Passos o un Döblin (objetividades experimentales, por cierto, cuya compatibilidad con el medio del tiempo lingüístico se ha vuelto a su vez problemático).



*La regla del juego*

Así pues debemos concluir que los medios divergen claramente en su capacidad de lo que, por utilizar un término genuinamente gideano, podemos llamar complicidad con los propios personajes ficticios; y que, sea cual fuere la fascinación y autoidentificación, mímesis inconsciente, repetición vicaria de la fase (lacaniana) del espejo, que podamos desarrollar en presencia de las imágenes de los actores de cine, esto tiene bastante poco que ver con el juego de ampliación y reducción de la distancia disponible en la lectura de la frase ficticia, que realizaban los grandes escritores modernos.

Esto es algo que puede decirse también en sentido inverso, en lo que se refiere más bien al juicio que a la empatía, y se puede poner de manifiesto recurriendo a un famoso capítulo de *Los monederos falsos* (segunda parte, capítulo VII), en el que un narrador ostentosamente omnisciente, al modo de la novela del siglo XVIII, pretende pasar revista a sus personajes de ficción en pleno conocimiento de sus debilidades y defectos: «Edouard me ha irritado más de una vez, incluso indignado. [...] Lady Griffith, en la primera época, me impresionaba bastante; pero pronto me di cuenta de que estaba en un error. [...] Vincent me interesaba más [...]» y así sucesivamente. Por un momento uno casi no puede creerlo; pero retrospectivamente puede parecer que Gide consiguió engañarnos con esta treta, incentivando en el lector un hábito de juicio gracias a molestarnos con el suyo. Este juicio tien-





*Kongbufenzi*

de a ratificar cierto compromiso moral o personal con dichos personajes por parte del lector. En este caso el término «gustar» no es ciertamente el más adecuado (aunque Gide se esfuerza por asegurarse de que algunos de los personajes nos disgusten); pero sí está implicada cierta voluntad mínima de comparar las temperaturas de un punto de vista u otro, de una u otra subjetividad.

Nada de esto podemos encontrar en *Kongbufenzi*, cuyos personajes carecen evidentemente de cualquier mérito secreto que pudiera incentivar nuestra complicidad. Sin embargo tampoco son antipáticos, algo que se podría conseguir fácilmente, pero que Yang en realidad no pretende, ni siquiera en el caso de la chica eurasiática (que en algunos casos parece haber sido para él la mala epónima de la obra). Cuando menos en mi opinión, los personajes no resultan ni agradables ni exageradamente malos, sino más bien ligera y secretamente repulsivos. No se acentúa la autocompasión del protagonista, Li Li-chung, el médico (y marido de la escritora antes mencionada) por la traición de su colega (dejando a un lado su gran torpeza frente a la infelicidad de su mujer). Por su parte, Chou Yufen es tan



*Kongbufenzi*

narcisistamente infeliz (y tan complaciente en su posterior momento de la felicidad y triunfo) que resulta muy sencillo alejar de la valoración de su personalidad cualquier sentimiento que se hubiese tenido por su victimización como mujer. La misma suerte corren los protagonistas de la otra trama argumental. El joven fotógrafo con el que comienza el filme (algo así como un *paparazzo* que intenta obtener algunos planos de acción en un tiroteo entre traficantes de droga y policías) es seguramente un joven rico y ocioso tan egocéntrico como le gustaría ser a uno, bastante menos repulsivo que el héroe de *Blow-up*, pero sólo porque no tiene necesidad de ganarse la vida con ello. Por su parte, su objetivo inmediato (la evasiva chica eurasiática, apodada Chavala Blanca, relacionada al principio con los elementos criminales en cuestión) ofrece sin embargo otra versión de la indiferencia egoísta, autoindulgente y narcisista ante el mundo exterior, dejando incluso de lado su indecencia criminal y la ferocidad casi impersonal con la que lucha por su existencia en un mundo de clientes de prostíbulos y estafadores ricos, estúpidos y corruptos. A su vez, la madre de ésta, flotando alcohólicamente en sus recuerdos de la vida nocturna entre militares americanos en la década de los cincuenta, no es mucho mejor que ella; los burócratas resultan convenientemente repelentes y la flora y fauna de los bajos fondos no tiene nada de romántico y resulta bestialmente poco interesante. Decir que el policía (el amigo de infancia del médico) sale mejor parado supone sólo ser consciente de que sabemos menos cosas de él y de que, entre todas las cosas que hace la gente en esta película, estar agotado, tomar un baño caliente, salir a tomar algo o escuchar las quejas o fanfarronadas de un «hermano menor» son las que pretenden provocar menos antipatía.

Desde luego también Gide, al final del capítulo antes mencionado, arroja a todos los personajes al cubo de la basura:



*Blow-up*

> Si se me vuelve a ocurrir alguna vez escribir una historia, no permitiré que intervengan en ella más que personajes templados, a quienes la vida, en lugar de embotar, afila. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... ¿qué estoy haciendo con gente como ésa?

Pero la pauta de juicio misma es la que permite a Gide hablar de este modo, una pauta de la cual carece el film de Edward Yang por razones históricas y sociales más que culturales o personales, razones basadas en último término en las diferencias entre el período moderno y el nuestro.

En esa separación de forma y contenido que he mencionado anteriormente, también la «novela» de Gide explota y organiza formalmente un contenido social y personal dado de antemano y de alguna forma contingente, dependiente de las vicisitudes de la vida y del bagaje del propio escritor. Pero resulta bastante claro que todas las diversas formas de la abstracción en el

apogeo de la modernidad deben de uno u otro modo afrontar esta juntura particular, contingente, sin la cual carecerían de un mínimo contenido (el último residuo de la imagen dispersa del jarrón mallarmeano o de las cortinas ondeando). Queda abierta la cuestión de si la autenticidad consiste en reconocer esta contingencia y permitir que persista como tal en la obra, como un cuerpo extraño, o en intentar una recuperación simbólica mediante la cual, reencontrando su «motivación» (en todos los sentidos de los formalistas rusos) a un nivel superior, vuelva a tener sentido en una postcontingencia. A este respecto Gide hace ambas cosas, intentando otorgar un significado simbólico a su homosexualidad, a la vez que toma el hecho de su bagaje social en el protestantismo francés como punto de partida dado y contingente. En *Los monederos falsos*, por ejemplo, con su vocación formal polifónica y colectiva, Gide se ve obligado a acercarse al telón de fondo del protestantismo francés de forma mucho más amplia que en los *récits* individuales, en los que el problema del destino y la elección individuales garantiza perfectamente una «motivación» de la situación inicial en lo que respecta a uno u otro significado (ya «hedonista», como en *El inmoralista*, ya «ascético», como en *La puerta estrecha*). De forma retrospectiva el Gide de *Los monederos falsos* puede ser releído instructivamente como un novelista étnico, para quien el «protestantismo francés», que sólo se da en la sociedad francesa, tiene algo de enclave y de la dinámica subcultural que relacionamos con la etnicidad en los Estados Unidos. Los residuos de una moralidad relativamente remilgada y pietista en los juicios del narrador omnisciente están pues sobredeterminados por este contenido social concreto: en un sentido ideológico más profundo Gide sigue siendo un novelista cristiano, cuya atención se centra sobre todo en cuestiones de carácter (en el sentido moral de lo que puede poner de manifiesto la rectitud y la tenacidad o, por otra parte, la de-

*Kongbufenzi*



bilidad y la indecisión). Así desde Weber hasta la «dirección interior» de David Riesman estas cuestiones de caracteriología son sociales tanto en sus causas como en sus efectos. Si refuerzan el carácter emergente del capitalismo o, más tarde, el espíritu del empuje empresarial, estas categorías moralizantes siguen estando también íntimamente unidas a un estadio determinado del desarrollo social, del cual no pueden separarse sus juicios.

Esto queda más claro cuando se trata de categorías de maldad o de debilidad moral y corrupción. Gide todavía puede formular un diagnóstico de la situación social e identificar fuerzas de maldad social: en el irresponsable y corrupto Passavant, novelista rival de Edouard a imagen y semejanza de Cocteau, e incluso más claramente en aquellos auténticos nihilistas de los que Passavant es una especie de fachada que opera mediante el crimen auténtico (falsificación «real») y a través de una atmósfera similar al tipo de anarquismo y terrorismo que muestra Conrad en obras como *El agente secreto*. Pero esta visión maniquea y apocalíptica de la desintegración social es mucho menos convincente en el Gide radical que en los autores conservadores y de derechas. Los juicios sobre debilidad moral, exposición a las malas influencias, corruptibilidad, la pérdida de energía o el socavamiento del carácter moral son en Gide más verosímiles; pero parecen aplicarse a casi todo el mundo, desde la gran burguesía corrupta, la aliada incondicional del orden social, hasta los diversos prototipos de juventud. Passavant seduce momentáneamente a Olivier, sobrino segundo de Edouard, y Vincent, hermano mayor de Passavant, es irremediablemente corrompido por el novelista de moda y su compañera Lady Griffith, a quien Vincent asesina en un drama tropical de locura y autodestrucción que es mejor vislumbrar sólo entre líneas.

Basta con yuxtaponer estas figuras con los personajes de *Kongbufenzi* para darse cuenta de que en los tiempos postmodernos, en la sociedad urbana internacional del capitalismo tardío, tales juicios morales resultan irrelevantes o cuando menos inoperantes (por utilizar un término de las corporaciones que estuvo de moda). El moralismo gideano y sus retratos premonitorios del mal y la corrupción pueden tener poco que ver con las figuras mutiladas del filme taiwanés, aunque sólo sea porque presupone lo que los diversos postestructuralismos llaman a menudo el «sujeto centrado», el viejo ego del período moderno orientado al interior. En un universo postmoderno, tras la denominada «muerte del sujeto», o al menos tras el fin de la «ideología del sujeto», resulta que ya nadie es exactamente malo o por lo menos la maldad no es ya el término para designarlo. En esta película, la chica eurasiática y su chulo son peligrosos y violentos (presenciamos, por ejemplo, el asesinato —no injustificado— de uno de sus clientes); pero, dado el contexto del capitalismo urbano, seguramente no son mucho peores que cualquiera. En efecto, afirmaría que en la prodigiosa expansión del concepto de racionalidad en nuestra sociedad contemporánea postnatural (tomando el término racionalidad en el sentido habermasiano de lo que se puede comprender o argumen-



*Kongbufenzi*

tar), lo que tradicionalmente se opone a este concepto —lo irracional, la locura e incluso la maldad misma— se ha ido convirtiendo progresivamente en inverosímil o disfuncional. El regreso del ocultismo, el gusto por la demonología, asombra como intento desesperado o nostálgico de volver a dar vida a estas concepciones morales, que siguen siendo tan extrañas e inadecuadas en el período postcontemporáneo como los polisones victorianos en una discoteca.

Pero ya en *Los monederos falsos*, el crimen y la violencia habían empezado a garantizar una función narrativa en cierto sentido diferente de la de los juicios moralizantes. En efecto, en un sistema de líneas narrativas paralelas la violencia y el crimen tienden a señalar una «última instancia fundante», en la que confluyen todas las tramas con un clímax explosivo. Pero no se trata aquí tanto de lógica ontológica, por así decirlo, como de lógica narrativa, y tiene menos que ver con el significado y la interpretación últimos de los acontecimientos en cuestión que con su visibilidad y su erupción como síntomas legibles. De modo que la investigación policial de la falsificación y el vicio («rosas del crimen») continúa a lo largo del despliegue superficial de los capítulos finales de la novela; pero la conspiración encuentra su inscripción superficial en la narración de esa travesura del niño en la que el estudiante Boris se dispara delante de su clase y a la vista de su abuelo. En *Kongbufenzi*, en cambio, el incidente criminal —el disparo— tiene lugar al comienzo de la intriga como lo único que une entre sí accidentalmente un conjunto de destinos; en concreto es la ocasión que permite que el joven fotógrafo vea a la chica eurasiática (a quien fotografía). Pero en la película el montaje sólo puede llegar a conectar de forma verosímil estas líneas argumentales con otras, meramente contiguas, con las que todavía no se han interseccionado específicamente. Así el médico se dirige en coche a su trabajo

entre un tráfico que incluye los furgones de la policía avanzando en sentido contrario y la ambulancia que transporta al hospital a la chica herida; es una conexión que nos muestra la cámara mucho antes de mostrar sus efectos en la propia vida del médico. De cualquier modo la violencia aquí se ha relacionado más con la narrativa que con las categorías éticas, por lo que se trata más de cerrar o de interrelacionar las líneas y episodios narrativos que de juzgar y evaluar.

Sin embargo todavía no hemos identificado el término positivo del moralismo de Gide, término que sufre una evolución y un desplazamiento igualmente instructivos en el período postmoderno. Seguramente este término positivo tiene que ver con la juventud, también destacada en *Kongbufenzi*, aunque su omnipresencia como tema en la cultura de los medios de comunicación significa que ya no necesita ser explícito. Las ideas éticas concomitantes de carácter y de debilidad de carácter (así como la característica escenificación que hace Gide de la pederastia como una cuestión pedagógica) dejan claro que lo subrayado en una novela cuya polifonía excluye la antigua forma del *Bildungsroman* como tal, es precisamente el residual valor goethiano de *Bildung* o «formación». Sólo a la luz de las preocupaciones residuales de la *Bildung* puede entenderse adecuadamente la atención que presta Gide a la debilidad y a las influencias corruptoras. Sin embargo la comparación con *Kongbufenzi* muestra que, pese a la omnipresencia de la categoría de generación, tanto aquí como en cualquier otro lugar de la cultura urbana global postmoderna, categorías como *Bildung* o pedagogía, ideales de la formación del carácter, resultan ahora específicamente inadecuadas. Bien podrían imaginarse para el sistema mundial del capitalismo tardío manuales de educación al estilo de *El cortesano* o del *Espejo de príncipes*; pero seguramente tendrían poco que ver con los modelos tradicionales. Por su parte la propia idea de reinventar una forma de *Bildung* goethiana coherente con la época de Andy Warhol y los videoclips resulta, cuando menos, problemática. Nuestro *Wilhelm Meister* se llama *Falsche Bewegung*;* y los actuales debates sobre pedagogía y humanidades en el superestado dan cierta idea, por su propia falta de objetivos y la absoluta carencia de todo contenido intelectual, de las dificultades que supone embellecer «la cosificación de la consciencia en el capitalismo tardío» y desde luego la reconciliación de los estragos que ha supuesto el triunfo de la «razón cínica» y de los medios comerciales o cultura de las grandes corporaciones frente a cualquiera de los paradigmas morales y educativos canónicos o tradicionales.

* «*Falsche Bewegung*» («Falso movimiento») es el título de una de las mejores películas de Wim Wenders. Su guión, del escritor austríaco Peter Handke, se publicó el mismo año de la película, en 1975. Handke transfiere a nuestra época la idea de la fase de viajes como formación *(Bildung)* de la personalidad, según aparece en *Los años de aprendizaje de Wilhelm, Meister* de Goethe; sólo que ahora está marcada por la fragmentación de la experiencia y el descentramiento, por la imposibilidad de toda *Bildung* clásica (véase *infra*, págs. 196 y sigs.). Tanto Handke como Wenders han hecho del viaje un motivo importante de su narrativa. *(N. de T.)*

Lo que ha venido a reemplazar esta especie de centro caracteriológico es, como muestra *Kongbufenzi*, un desplazamiento de lo ético y de lo pedagógico-formativo hacia lo psicológico como alegoría o síntoma de la mutilación de los sujetos individuales por parte del sistema. Se trata de una alegoría que halla su personificación más intensa en las situaciones de las mujeres de esta película, cuya centralidad puede compararse con su posición relativamente secundaria en *Los monederos falsos* de Gide. En esta obra Laura y Lady Griffith señalan con claridad los extremos de la victimización pasiva y de la dominación manipuladora, respectivamente; y, de forma retrospectiva, el sentido que tiene Gide de los demoledores efectos del matrimonio burgués es tan vívido y crítico como cualquiera de sus protestas más dramáticas en nombre de la juventud (que, en cualquier caso, estaban acompañadas también por la denuncia de la familia burguesa). Pero, como veremos con más detalle a continuación, en *Kongbufenzi* lo paradigmático son los destinos de las mujeres —los encarcelamientos de Chou Yufen y de la chica eurasiática—, mientras que el del desventurado Li Li-chung es meramente reactivo. Se trata de una diferencia o modificación histórica que acaso puede caracterizarse mejor mediante un cambio de objeto de la crítica sociocultural. En ambos períodos, tanto el del primer feminismo clásico en torno a la primera guerra mundial, la democracia social y el movimiento sufragista, el de Shaw y Virginia Woolf, como el de la «segunda ola» de feminismo a partir de los últimos años de la década de los sesenta, la atención a formas concretas de injusticia y opresión se articula con un proyecto más amplio de cambio social. Pero en el primer período, en el que aún se encontraba Gide, tanto el feminismo como el socialismo se organizan en función de una cultura específicamente burguesa de la familia y de la hipocresía y puritanismo victorianos de la clase media. En nuestro mundo postmoderno ya no existe una cultura burguesa o de clase a la que acusar, sino ante todo un fenómeno propio del sistema: las diversas formas de cosificación y mercantilización y las normalizaciones corporativas de la sociedad mediática que se graban en la subjetividad humana y en la experiencia existencial. En este sentido, los personajes de *Kongbufenzi* —y más concretamente los personajes femeninos— dramatizan la mutilación del sujeto del capitalismo tardío o, empleando el lenguaje del sujeto centrado al que he aludido antes, condenan al sujeto a algo así como el fracaso ante todo de no poder constituirse a sí mismo en el nuevo sistema.

Pero todo esto simplemente caracteriza el contenido variable que organiza una forma de la que uno quiere saber ante todo cómo quedará modificada históricamente por los cambios de la materia bruta social que constituye su pretexto. En cuanto al proyecto gideano —la novela como multiplicidad de tramas argumentales— probablemente sobrevive y persiste en *Kongbufenzi*, con la única diferencia (más de grado que de tipo) de que la estructura urbana aparece aquí intensificada y se convierte en algo así como el principal mensaje de la propia forma narrativa. En estas primeras formas (como en la novela bizantina) el argumento providencial, basado en el entramado fortui-

to de múltiples destinos, no requería espacios concretos urbanos. La siguiente queja de Manzoni es sin duda un tropo estándar de la forma que surgió a finales del siglo XIX:

> Más de una vez he visto a un niñito encantador, vivaracho —a decir verdad, una pizca demasiado vivaracho, pero ya con todos los indicios de un futuro buen ciudadano— haciendo lo posible, al anochecer, por reunir su pequeño rebaño de hamsters, que han estado corriendo todo el día por el jardín. Le gustaría reunirlos a todos trotando juntos al corral; pero es inútil. Uno se le escapa hacia la derecha, y mientras el pastorcillo corre tras él para juntarlo con los demás, otro —o dos, o tres— salen corriendo hacia la izquierda o por cualquier otro lugar. Tras un momento de impaciencia, se adapta a los métodos de ellos y empieza a encerrar a los que están más cerca del corral; a continuación va a buscar a los demás, por separado, o dos o tres a la vez, de la mejor manera posible. Tenemos que jugar el mismo juego con nuestros personajes. Tenemos que conseguir poner a cubierto a Lucía, y después ir tras Don Rodrigo; y ahora tenemos que soltarlo y alcanzar a Renzo, al que hemos perdido de vista.[6]

Si lo urbano llega a predominar, es porque las ventas y caminos en los que se encontraban por casualidad los personajes de la antigua novela, rectificando sus identidades erróneas, requerían necesariamente que esos personajes fueran viajeros con destinos de un determinado tipo —exiliados, prófugos, perseguidos o perseguidores—; por consiguiente el argumento se configuraba cada vez de acuerdo con un subgénero o tipo narrativo distinto. La ciudad libera todo esto: sus encuentros y coincidencias fortuitos permiten una variedad mucho mayor de destinos en los personajes, y por lo tanto un entramado de relaciones que pueden extenderse y desplegarse en una serie deslumbrante de efectos ideológicos distintos. La novela de Gide —cuyo virtuosismo es uno de los más logrados en toda la literatura narrativa; sus primeras 150 páginas sólo pueden compararse, por el ímpetu vertiginoso con el que atrapa y desecha a sus personajes sobre la marcha y monta su escenario, con la análoga estrategia inicial de *Heart of Midlothian* o *Lord Jim*— pertenece propiamente a un contexto general transeuropeo de específica historicidad, que estoy por identificar (anacrónicamente) como la SSM eduardiana o novela basada en la simultaneidad sincronizada de las mónadas. (Resulta instructivo, además de su forma fuerte en libros como *Howards End* de Forster, añadir por un lado a Virginia Woolf y por el otro el *Ulises*, que parecen distintos cuando se leen como obras de un proyecto formal preexistente, a saber, el de unir un clásico argumento cerrado con la multiplicidad espacial de la nueva ciudad industrial.)

La novela de Gide las supera en su manipulación de los niveles representativos. Las *mises en abîme* de las novelas citadas anteriormente tienen que pasar necesariamente a través del ojo de la aguja de la murmuración o la

6. Alessandro Manzoni, *The Betrothed*. Londres, Penguin, 1972, págs. 223-224 (trad. cast.: *Los novios*. Madrid, Cátedra, 1985).

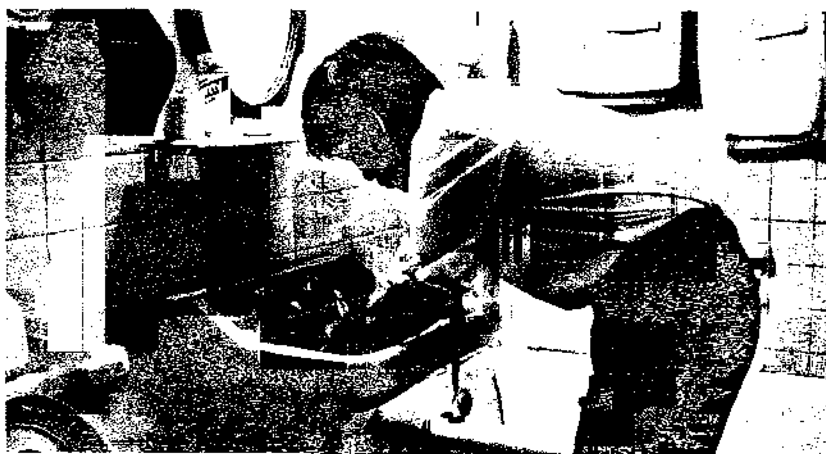
anécdota transmitida oralmente, de la omnisciencia que se obtiene con el acecho a terceros y el *pathos* de encuentros fallidos que podrían haber hecho que todo cambiase. En cambio la narrativa de Gide incluye el diario como un objeto intramundano que, una vez abierto y empezado a leer por nuestro protagonista inicial, Bernard (este joven, que soluciona sus problemas y deja de interesar al narrador, tiene algo de falso comienzo), deja entrar al pasado como una cuarta dimensión dentro de una unidad de tiempo absoluta, a partir de la cual la ineficiencia del *flashback* psicológico queda rigurosamente excluida por razones formales y estéticas. Estaría dispuesto a afirmar que no nos gusta cambiar los niveles textuales y que es máxima nuestra resistencia a cambiar los mecanismos de lectura a fin de examinar textos interpolados y citas extensas insertas como un cuerpo extraño en un discurso que no tiene que ver con ellos. Lo importante es, pues, plantearse cómo la interpolación de Gide, que abarca tres capítulos y unas cincuenta páginas, sortea este escollo concreto, aunque el notable ritmo con que Gide lo despliega y sabe cuándo interrumpirlo, es más una cuestión de tacto que otra cosa. Sin embargo, esta larga lectura estaba preparada por una relectura más breve que hace Edouard de su propio diario en el trayecto de vuelta a París. Seguramente, el que su propia voz —la de un protagonista importante, si no el principal— prolongue la segunda entrega del diario que lee Bernard, tiene relación con la suavidad de la transición, la inmersión relativamente fácil en el nuevo nivel textual. Sin embargo de ahí procede la cuestión de las grandes peripecias narrativas: interrupciones culpables, escuchas detrás de las puertas seguidas de entradas dramáticas, en una palabra: la materia del melodrama, que aquí puede reinventarse excepcionalmente sin melodrama gracias a la reflexividad textual de muchos niveles. Por otra parte, una vez que la red conspiratoria más profunda alcanza un punto que une todos los destinos sin que ninguno de ellos lo sepa totalmente, los encuentros fortuitos más convencionales, relatos de encuentros fortuitos más remotos, pronósticos, itinerarios previstos a través de la ciudad que van a cruzarse con otras trayectorias que ya conocemos, así como el hallazgo de notas abandonadas y la escucha casual de instrucciones secretas, todos estos recursos manidos sirven ahora para alzar y hacer girar el reluciente poliedro de la nueva forma ante nosotros, de modo que lo confirme como un objeto unificado y exhiba el imprevisible brillo de sus inesperadas facetas.

Seguramente ha quedado claro que, aunque el cine trate de conseguir efectos análogos, no puede hacerlo limitándose a encontrar y encajar simples equivalentes cinematográficos a los recursos textuales de la lectura y sus análogos inmanentes. Ya se ha apuntado de pasada la razón, y no se debe a las deficiencias del cine como medio sino a su superioridad frente al lenguaje narrativo en todo lo que se refiere a la representación. El ganador pierde: lo que constituye la plenitud de la imagen fílmica en cualquier instante de su trayectoria narrativa, basta también para garantizar de antemano el puro hecho de la transición. La novela, y el propio lenguaje —cuya cualidad funda-

mental es la carencia y un despliegue de objetos básicamente ausentes—, requería un gran despliegue de trabajo detallista para enfocar sus argumentos de forma verosímil a la vez que propiamente inesperada. Hipnotizado por el paso de una nueva serie de imágenes fílmicas, no menos completas y absorbentes que las anteriores, el espectador de cine sólo está débilmente tentado de plantearse la cuestión todavía más débil de cuál es el motivo de tales transiciones. En lo visual y en el cine, la diferencia casa con excesiva facilidad; pero es preciso tener la sensación de que la forma es la solución a un problema formal insoluble. En efecto se puede aislar y releer de forma instructiva la teoría y la práctica del montaje de Eisenstein, no como solución a determinados problemas de narración fílmica que ya existían, sino como un tenaz intento de producir este tipo de problemas en toda su gravedad estética y ontológica, problemas que su propia concepción del montaje no estaba sino deseando asumir y para los que pretendía ofrecer en adelante una «solución» satisfactoria.

*Kongbufenzi* consigue, o reinventa, algo de esto por medio de solapamientos temporales únicos que alcanzan su clímax al final de la película, como vibraciones separadas en el tiempo que progresivamente se hacen simultáneas. Entonces los solapamientos quedan consolidados, no quisiera decir que con clavos lacanianos precisamente, sino con *leitmotivs* recurrentes para los cuales este término, que recuerda a Wagner o a Thomas Mann, resulta también un poco demasiado moderno en el sentido tradicional; llamemos significantes reversibles a lo que parecen imágenes, pero sirven de intersecciones y rotondas de diversos tipos. Dos de estos significantes —el tanque de gas y el perro ladrando— resultan inscritos en la secuencia inicial (pero como toda verdadera repetición, no asumen su funcionalidad, su seco sentido de familiaridad demasiado previsible, hasta ese segundo momento que en todo fenómeno de repetición siempre es en realidad el primero).

*Kongbufenzi*



Como ya hemos observado, el disparo no es importante en sí mismo, sino que sirve como detonador de otras líneas argumentales. Lo que resulta más significativo es que tiene lugar con la primera luz, ese primer vacío de la ciudad por la mañana temprano, que progresivamente se irá llenando de todo tipo de personajes, negocios y rutinas. La muerte violenta es lo primero de la mañana; no sabemos de quién es el cuerpo; sólo sabemos que es el pretexto para que el joven fotógrafo busque una exclusiva y la primera ocasión para que vea a la Chavala Blanca cuando ésta salta de un balcón y se hiere una pierna. En este momento, cuando la cámara empieza a seguir su huida, alcanzamos otro significante reversible, un significante de algún modo menos cosificado, ya que incluye relaciones en vez de ser estático en un lugar estático recurrente. Se trata del paso cebra en el que se desploma, pero que va entonces acompañado de un plano de sus piernas en diferentes estadios de su recuperación, apoyada en muletas, y a continuación de nuevo curada y marchosa, dispuesta a seguir con sus negocios predatorios.

Las sirenas pueden ser las de la ambulancia que se la lleva; pero sin duda son también las de los furgones policiales, que nos permiten vislumbrar la mañana de Taipei en el apogeo de la hora punta y también entrecruzan otra línea argumental, cuando su gemido asciende hasta el apartamento en el que puede verse al médico Li Li-chung haciendo sus ejercicios de estiramiento en el balcón. (En otro momento le veremos también conduciendo hacia su trabajo entre el tráfico de la mañana, quizás adelantando al coche de policía que se ha llevado a su amigo de la infancia del lugar del incidente, quizá cruzándose con la ambulancia de la chica eurasiática camino del hospital.) El superior inmediato del médico acaba de morir; él es el primero en la lista para un ascenso, por lo que está lleno de grandes esperanzas, en especial debido a que ha asumido el problema de denunciar la malpraxis de su único rival (quien

*Kongbufenzi*



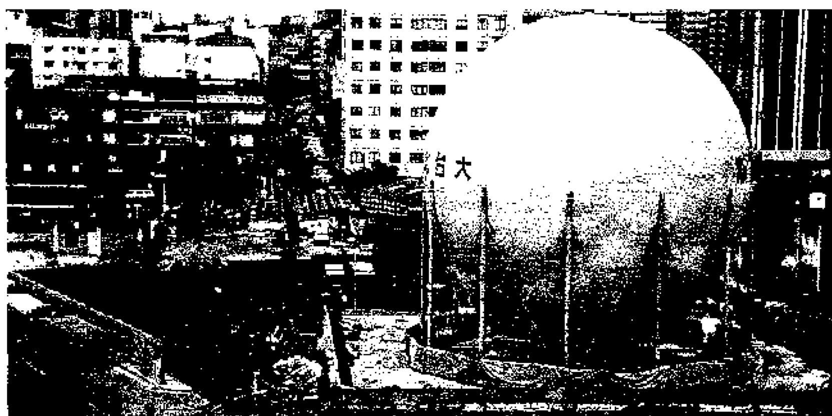
por otra parte, o hasta entonces, era su amigo y colega). Tiene también problemas matrimoniales; el bloc de notas de su mujer (del que ya hemos hablado) muestra que su vida en casa es desagradable, ya que se pregunta si no debería volver a su antiguo trabajo en la agencia publicitaria (llevada por un antiguo amante suyo, con el que va a reanudar la relación enseguida) y, desde luego, si no debería abandonar a su marido (algo que hará ese mismo día).

Por otra parte aún hay otro significante que denota algo en el personaje de Li Li-chung, la razón por la que se lava las manos de forma convulsiva, de un modo casi quirúrgico (frotándose todo el antebrazo) y que sólo de forma progresiva, repetitiva, se transforma en una manía; ésta se presenta cada vez que entra en un espacio interior (su propio apartamento, el de los demás, habitaciones de hotel, su lugar de trabajo), anunciando su extraordinaria inseguridad interior o «complejo de inferioridad». Así el lavado de manos lleva a representar el problemático equilibrio entre lo público y lo privado (carrera y matrimonio, trabajo y hogar) y participará finalmente en algo todavía más dramático, como veremos.

En cuanto a la hora de la repetición, ésta llega para la escena del crimen cuando el aspirante a *paparazzo*, apremiado por el grave peso del tiempo, decide alquilar y habitar el apartamento del crimen, ahora vacío. Ahora veremos el tanque de gas en todo su esplendor (una monstruosidad bien conocida de Taipei, cuya peligrosa ubicación en medio de una zona densamente poblada ha provocado muchas controversias públicas).[7] Todo lo que *Kongbufenzi* tiene de estilísticamente extraordinario está ya concentrado en este movimiento geográfico inicial y en la elección del emplazamiento urbano, el colorido brillante de una forma dramática que es también un signo deprimente de miseria urbana, un perfil de ciencia ficción relacionado con la miseria vulgar de la vida de la clase media baja. Es algo así como una inversión estructural del realismo mágico lo operado por esta transformación fotográfica en absoluto mágica ni surrealista del detalle urbano en colores sólidos, cuyas combinaciones asombrosas quedan de algún modo enfriadas por la perfección de los aparatos tecnológicos y sacuden al espectador con esa distancia y frialdad ya mencionadas.

Y aquí viene el perro ladrando: en Taiwan a menudo se deja a los perros de ciudad en jaulas, lo cual provoca algo parecido a un *leitmotiv* auditivo. Éste nos ata a un espacio recurrente (más adelante lo visitará la novelista debido a la «llamada telefónica anónima») y, al menos de forma subliminal, empieza a sensibilizarnos con la situación de encarcelamiento, que sufrirá una notable transformación fenomenológica en el curso de este film. En efec-

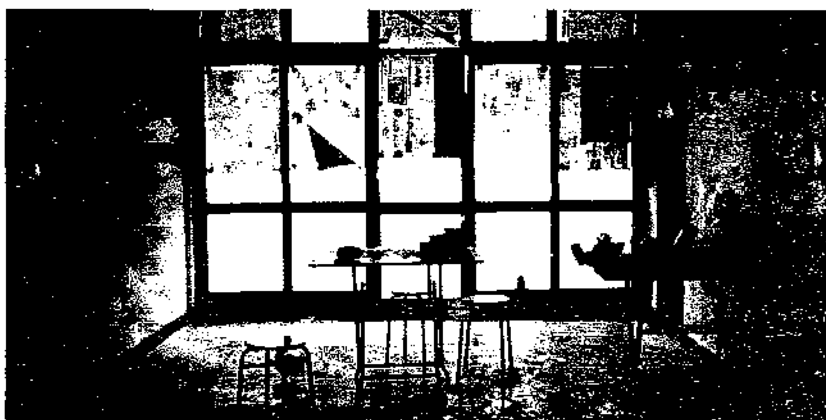
7. Éste es el momento de expresar mi gratitud a Shu-chen Chiang por su comentario a una versión anterior de este capítulo y por la indispensable información sobre la situación taiwanesa del filme y las connotaciones locales o vernáculas de algunos rasgos suyos. También me he beneficiado mucho de la oportunidad de leer «The Idyllic Country and the (Post)modern City: Cinematic Configurations of Family in *Osmanthus Alley* and *Terrorizer*», que aparecerá en: Wimal Disanayake (comp.), *The Family in Third World Film Today.*



*Kongbufenzi*

to, ya ha empezado ha hacer su labor de identificación y asociación (los interiores de las viviendas son como celdas de prisión) en el móvil del propio movimiento. Otra disputa doméstica mañanera es también virtualmente simultánea con el disparo y los ejercicios de Li Li-chung: la ruptura del fotógrafo con su novia, a la que le gustan todavía menos las fotos de la chica eurasiática que las salidas precipitadas por la mañana temprano tras coches de bomberos y cosas por el estilo. El avejentado apartamento está cerrado con cortinas que mueve el viento; las fotografías y los negativos del chico están destrozados (como en una representación anterior de los media); ella lo echa de casa e intenta suicidarse, por lo que la llevan al hospital de un modo que no consigue generar demasiada simpatía por ella, pero plantea todo tipo de cuestiones al estilo del *nouveau-roman*: ¿se trata del mismo hospital en el que trabaja Li Li-chung? ¿Se atendió también allí a la Chavala Blanca? ¿Qué significa esta especie de simultaneidad urbana en el actual sistema multinacional, dentro del cual evidentemente tiene un efecto bastante distinto al de la red cuasialdeana trazada por las trayectorias de los personajes de Joyce en las familiares zonas céntricas de *Ulises*?

En cuanto al fotógrafo, debe observarse que comparte con todos los demás personajes lo que se podría definir como un tiempo de transición mortal, una temporalidad, no tanto de esperar como de aguantar estólidamente. El médico espera su ascenso; su mujer escritora espera la inspiración o algo que cambie completamente su vida; la Chavala Blanca espera que su pierna se cure y que le puedan quitar la escayola. Estos personajes están peculiarmente condenados a una escansión del tiempo que carece de alegoría o de anhelante anticipación, porque (paradójicamente en los primeros dos casos) el resultado no es demasiado apetecible, algo que sin duda también le ocurre al joven fotógrafo, que sólo está esperando a hacer el servicio militar. Para él, todo esto no es más que un ínterin, un peculiar permiso de la vida; y por



*Kongbufenzi*

esta razón también resulta afectada su vida emocional, como testimonia el capricho de una vida de fantasía en el apartamento del traficante de drogas, o incluso la pasión por la Chavala Blanca, cuya imagen fotográfica enormemente ampliada parte a parte cuelga en la pared del apartamento, en el espacio herméticamente cerrado de la sala que utilizaba como cuarto oscuro, más allá del mundo y de Taipei.

Así pues, en este punto lo que empieza a atraer nuestra atención y curiosidad ya no es la simultaneidad de las cuatro tramas argumentales independientes (el médico, la escritora, el fotógrafo y la chica eurasiática), sino cómo cabe esperar que finalmente se crucen y entrelacen en esas condensaciones finales, que constituyen tanto una expectativa formal implícita en este tipo de argumentos múltiples como lo que significativamente se denomina su *dénouement*. Sin embargo, en *Kongbufenzi* lo que se podría llamar el evento del *vinculum* narrativo se repite a dos niveles de forma virtualmente simultánea, en una superposición que lo hace realista y moderno a la vez: repitiendo el gran tropo realista de la omnisciencia del autor (lo que vemos junto con él, mientras los personajes siguen en la ignorancia) y a continuación dotándolo de la autorreflexividad característica del período moderno como uno de sus manierismos temáticos y formales obsesivos. Pero la chica eurasiática, en su encierro literal (su madre la encierra cuando sale a trabajar por la noche) empieza a hacer llamadas telefónicas cada vez con mayor desenfreno, llamando por el listín telefónico e inventando historias obscenas, que cuenta a los desconocidos al otro lado del teléfono. Presumiblemente, para Edward Yang este equivalente mediático de la carta anónima (elemento caro a la clásica novela policiaca inglesa y una especie de símbolo de lo que mina más inexorablemente la tranquilidad de las relaciones sociales en la tribu o en la aldea) permite que se pueda caracterizar a la chica de forma epónima mejor que por asociación con la prostitución y el asesinato corrientes. Señala

una peculiar intensidad de *ressentiment*, que seguramente tiene que ver con su estatus social marginal y con la exclusión de mestizos de la sociedad china tradicional (como de la mayoría de las sociedades tradicionales). Sin embargo, en el presente contexto es igualmente significativo que los genes señalen la presencia de militares estadounidenses y del imperio norteamericano en la hasta entonces colonia japonesa, sólo recientemente recolonizada por el Kuomingtang del continente. Hou Hsaio-hsien ha dramatizado ampliamente este lado de la colonización, especialmente en *Beiqing Chengshi*, mientras que la obra de Edward Yang, en especial la más reciente, titulada de forma significativa (inspirándose en Elvis) *Guling Jie Shaonaian Sha Ren Shijian* [Un claro día de verano] ha registrado de forma más abierta los efectos residuales de Estados Unidos.

Uno de estos dardos ficticios venenosos, aunque anónimos, alcanza a la escritora Chou Yufen, que cree haber descubierto los adulterios de su marido y por tanto se considera absolutamente autorizada para llevar una vida propia independiente. Esto, como una toxina curiosamente reversible, la libera también de su bloc de notas y la pone de nuevo a trabajar. Finalmente, la llamada telefónica interrumpida la había avisado de que, para más información, se dirigiese a una dirección, que no es otra que la del apartamento del crimen. Aquí es, como ya sabemos, donde se ha establecido ahora el fotógrafo y también hacia aquí se dirigirá poco a poco la Chavala Blanca, ya que todavía tiene las llaves y está febril y desesperada tras el catastrófico resultado de su intento de prostitución *free-lance* (que lleva a cabo cuando se le ha curado la pierna y puede finalmente escapar de la condena carcelaria de su madre).

Lo que empuja a estas interesantes coincidencias a ascender otro nivel hasta formar un discurso narrativo de tipo más reflexivo —como ya he indicado, sus equivalentes pueden rastrearse hasta la novela griega, pasando por *Tom Jones* y una enorme cantidad de textos de aventuras o picarescos— es sin duda la intensificación de la narrativa en forma escrita, en *abîme*, tal y como han empezado a insinuar mis alusiones a Gide. En efecto, apenas sorprenderá al lector saber que el relato que finalmente ha conseguido escribir Chou Yufen, es una especie de mundo alternativo modificado, en el que su marido tiene una aventura con alguien no tan distinto de la Chavala Blanca, y en el que, también, una mujer, que es escritora, queda entonces liberada para escribir otro relato; relato que, en la vida real, hace que gane un premio y la catapulta hasta las páginas culturales de los principales periódicos, por no hablar de la televisión. Pero esto cambia por completo el tipo de coincidencia narrativa, que ahora rehace, como desde una gran distancia, en patrones y formas tan abstractas como las huellas de la (prehistórica) cultura (americana) de los constructores de túmulos vistas desde un satélite o como el Himalaya visto desde la Luna. A partir de una intención de reunir y reensamblar, que en el mejor de los casos puede atribuirse a la Providencia (por quien pueda disponer de este concepto), las intersecciones narrativas se convierten en

juegos demiúrgicos del gran Otro estético de la Ironía romántica (la estética aquí, tanto para los modernos como para los románticos, viene a reemplazar al destino, a la suerte y a la ética). Sin embargo está también claro que este giro y aroma supermodernos son tanto más identificables como tales, porque traen al contexto posmoderno una nota anticuada, que puede ser simpática o chirriante, indistintamente, dependiendo de si las ambiciones de la forma moderna traen cierto alivio de la frivolidad postmoderna o si, por el contrario, nos resulta bastante intolerable la implacable insistencia ideológica de lo moderno en la esteticidad de la vida y la función implícita pero ineludible del genio individual. (Sin embargo más adelante mostraré que se puede hacer una tercera lectura o interpretación de *Kongbufenzi*, a la que se puede recurrir a su vez para disipar la apariencia moderna y reafirmar la importancia postcontemporánea del cine, aunque no exactamente su postmodernidad.)

Si atendemos por un momento a la estructura moderna que establece la novela de Chou Yufen, debe añadirse que su transmisión por medio del cine problematiza seriamente los efectos modernos que deberían acompañarla o, cuando menos, los hace opcionales de un modo que más adelante veremos que es postmoderno. En efecto nada resulta más ajeno a este filme concreto que los matices místico-modernos del tema de la inspiración desde fuera, como cuando en el filme de Cocteau del mismo nombre, Orfeo copia su poema de mensajes enigmáticos que transmite la radio del coche, como una emisión codificada de la Resistencia (*les carottes sont cuites, trois fois!*). Tampoco el libro mismo (del cual, en su previa encarnación, sólo hemos recibido algunos ejemplos sosos de lirismo naturalista) tiene nada del *I Ching*, como del *Man in the High Castle* de Dick que se consultan, para pronosticar tanto la historia individual como la colectiva. En primer lugar, la película no deja claro quién ha leído realmente esta producción premiada: el fotógrafo y su novia (con quien de hecho vuelve a juntarse) oyen hablar de ella en la televisión y luego leen un resumen en el periódico. En cuanto a su más importante lector (o eso es lo que uno habría pensado), el marido, no lo lee en principio, algo que da muestra de su mentalidad en general, como sugiere el siguiente fragmento del diálogo:

> DIRECTOR DEL HOSPITAL *(con cierto recelo)*: ¿Qué hace su mujer exactamente? ¿Qué son esas cosas que escribe?
> LI LI-CHUNG *(evasivo)*: Oh, no lo sé. No leo novelas.

Por esta razón la novela se nos presenta no como un objeto o mundo alternativo o narrativa, sino más bien como un efecto peculiarmente incorpóreo, con toda la realidad y la objetividad de la pura apariencia. Es la encarnación real del Error; es, por así decirlo, la imagen-para-el-otro, el simulacro o, al menos, el simulacro de algún otro, ya que el espectador nunca lo recibe de forma directa, sino exclusivamente a través de los juicios de los demás personajes (en este caso el fotógrafo, que reconoce en la foto de la escritora



*Orfeo*

a su misteriosa visitante y de repente se da cuenta de que todo esto son maquinaciones de su también misteriosa conocida eurasiática). Sin embargo, si recolocamos ahora este efecto concreto dentro de lo que podríamos llamar la hipótesis de Hansen-Bordwell,[8] la escritura asume inmediatamente el estatus de un medio entre otros, compitiendo por el poder y el prestigio con las tecnologías más modernas de la fotografía, de la transmisión de sonido (en este caso el teléfono, aunque más corrientemente es la radio) y finalmente del propio cine. Aunque la cámara de cine de Yang conserva la prioridad última sobre todos los demás medios —si bien ello se debe sólo a que inevitablemente están representados dentro de ella—, evidentemente juega limpio y le otorga a cada uno de ellos un poder específico que normalmente no se considera coherente con el cine en cuanto tal.

Y es que la fotografía dentro de la película parece conservar lo que Benjamin podría haber llamado un aura arcaica, un poder primitivo vagamente amenazador, como cuando las instantáneas de las víctimas asesinadas circulan silenciosamente entre el grupo de policías, quienes por esta razón *ven* y están presentes de un modo que se niega al espectador, incluso cuando por un momento se nos proyecta la instantánea en la pantalla. Sin duda en *Kongbufenzi* el fotógrafo demuestra ser un joven rico y ocioso con un *hobby*, y a lo que se da importancia es tanto el valor de sus diversas cámaras como a la calidad de sus imágenes, con la excepción de la foto hipnotizadora de la Chavala Blanca espiando temerosamente desde una esquina, sin darse cuenta de que la están viendo y fotografiando. Así pues esta imagen ampliada, tres veces mayor que el natural y revelada en fragmentos de

8. Véase la primera parte, nota 19.

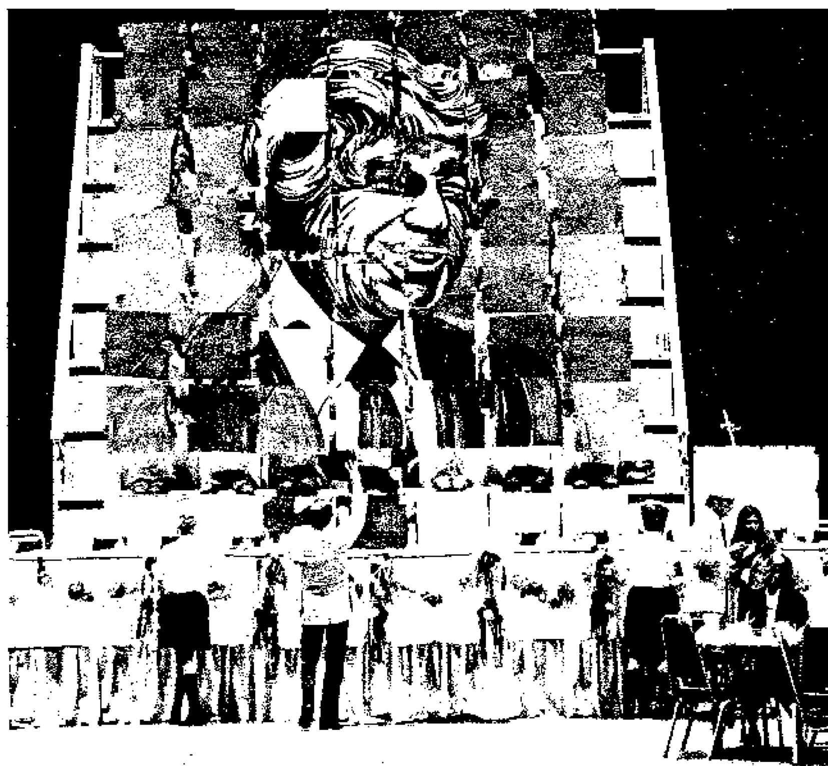


*Kongbufenzi*

papel satinado, será la que la reciba cuando regrese a la habitación del crimen: ¿alegoría del propio cine? Quizá, pero en este caso lo sería tan sólo porque, como el *punctum* de las fotografías fatales del *Blow-Up* de Antonioni, y a diferencia de las flores mágicas de Rimbaud o de los significantes de Lacan, éste no te devuelve la mirada. El viento que sopla entre los grandes árboles del parque de Antonioni, sólo empuja y agita ligeramente los fragmentos del retrato. Aquí el mérito de la fotografía es ser igual al simulacro y más interesante que la realidad; pero por otra parte poco más que una forma de matar el tiempo.[9]

Quizá necesitemos romper más dramáticamente el vínculo que une los sentidos tras las grandes sinestesias del período moderno, y restablecer en parte la novedad y el horror liberadores de la imagen auditiva en una sociedad que se ha convertido en una colección inmensa de espectáculos visua-

9. Sin duda este tratamiento requiere ser comparado con el papel del fotógrafo sordomudo en *Beqing Chengshi*: es el hijo menor, algo así como un testigo excluido, y, junto a su también excluida esposa japonesa, nuestro «punto de vista» más privilegiado. Por esta misma razón en el filme de Hou Hsaio-hsien este personaje parecería ofrecer los medios técnicos para el distanciamiento en su clásico sentido formalista ruso (como, por ejemplo, el del punto de vista del niño en «Chickamauga» de Ambrose Bierce).



*El último testigo*

les.[10] Quizá sea finalmente éste el significado profundo de la secuencia por la cual las secuelas postmodernas de *Blow-Up* —*Impacto* (Blow Out) de Brian De Palma (1981) y *La conversación* de Coppola (1974)— trasladan la pista visual al dominio del sonido: el deseo utópico e inconsciente de despertar del hechizo de las imágenes, de que nos despierten sonidos tan punzantes como disparos o susurros. En cualquier caso la Chavala Blanca es mucho más amenazadora por teléfono que en efigie; y rara vez se ha ofrecido una figura tan vívida de la simultaneidad urbana, pero también de la miseria

10. Las páginas de Proust sobre el teléfono se pueden encontrar en *Le Côté de Guermantes*, Parte I, Éditions de la Pléiade, 1988, vol. II, págs. 431-436 (trad. cast.: *El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza, 1975); esta mediación tecnológica va inmediatamente seguida de una inspección ocular de la abuela moribunda de Marcel elaborada en términos de tecnología fotográfica (págs. 438-439). En «Modernism and Repetition: Kafka's Literary Technologies» (*Journal of the Kafka Society of America* 1990, págs. 59-63), James Rolleston llama nuestra atención sobre la representación que hace Kafka del teléfono en el esbozo publicado póstumamente, «Der Nachbar» («El vecino»), sugiriendo valiosamente que también podemos incluirlo en las formas de reproducción tecnológica de Benjamin; pero véase también su versión —«Der Telefon»— en: *Berliner Kindheit, Gesammelte Schriften*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981, vol. IV, págs. 242-243.

del confinamiento y la impotencia, como la tela de araña de las llamadas anónimas por toda la ciudad. Como Stalin o Hitler en sus despachos, es difícil contar el poder supremo desde el arresto domiciliario; y algo del misterio de la definitiva transustanciación de los recursos psíquicos en tecnología —¿cómo era la realidad humana antes del teléfono, de la fotografía, del espejo?— se ha recuperado aquí del olvido en que sume al Ser el triunfo de estos medios. Pero el auxilio del teléfono nos devuelve también a la forma concreta de organización de esta determinada ciudad, como veremos en la conclusión.

En cuanto a la literatura, seguramente le va peor que a todos los modos que hemos llegado a reconocer como mediáticos. Equivocada en todos los cálculos, vehículo del narcisismo, de la autocompasión y del mísero orgullo de los premios comercializados, es un lamentable pretexto cultural en el destino de esta civilización literaria, la más antigua de todas, en su camino, como todas las demás, hacia la televisibilidad. Significativamente, sólo la televisión alza aquí sus estridentes semejanzas competitivas. En esta rivalidad entre las artes y los media (en la cual, en todo caso, el cine está destinado a ganar de antemano) lo importante es que la pequeña pantalla humilla a la gran cultura, pero no llega a yuxtaponerse demasiado llamativamente con el cine, cuyas brillantes posibilidades aparecen aquí realizadas tan extraordinariamente. (En cierta ocasión alguien observó que, en la era del vídeo, el cine recupera aquel aura que Benjamin le había negado en la era de su indiscutible dominio tecnológico. ¿No equivale esto a afirmar que hoy en día el ejercicio de virtuosismo cinematográfico tiene algo de ligeramente anticuado?, y desde luego en el caso de *Kongbufenzi*, ¿no se trata de una maestría gélida?

*Blow-up*



Todo esto señala algo así como el contenido de la forma; y, en mi opinión, es importante saber a qué atenerse con las interpretaciones rivales que alcanzan precisamente este nivel y persisten en su lucha por interpretarlo. En conjunto todos los rasgos que acabamos de comentar y que alcanzan su clímax temático con el relato, incluidas las relaciones de éste con un mundo ya estructurado por los demás media, pueden interpretarse como una vívida repetición contemporánea de ese topos moderno-romántico del arte y la vida, ficción y realidad, del mundo de los sueños, de la ilusión y lo que ésta transfigura. En efecto, *Kongbufenzi* ayudaría a poner todo esto al día y a recuperar estos temas para la agenda postcontemporánea. Pero una interpretación de este tipo reduciría la película a una serie de «temas» o significados conceptuales, un vehículo para ciertos pensamientos o reflexiones o para una especie de filosofía de la vida, artículos bastante anticuados en el imperio universal del positivismo, de la «razón cínica» y del «fin» precisamente de estas «ideologías». A esta tecnocratización de la filosofía corresponde pues la transformación de los géneros en los media, junto con el surgimiento de interpretaciones como una de las esbozadas anteriormente (en la que el tema más profundo de la película consiste supuestamente en su rivalidad articulada con los media competidores). Se trata de una alternativa de *Gestalt* que observaremos a otros niveles (y en especial en el de la «forma del contenido»), y que quizá resulta más productivo utilizar para obtener cierto grado de autoconocimiento histórico y observar la verosimilitud con la que se nos presenta cada opción. En este caso, el «significado» profundo de la película no residiría en ninguna de estas interpretaciones, sino en nuestra vacilación entre ellas.

Por lo que se refiere al contenido psíquico de la obra, ese efecto construido —esa narrativa «indecible» o «frase» fílmica por medio de la cual una estructura de simultaneidad sincronizada de las mónadas parece reclamar personificarse en la experiencia de alguien, aunque sólo sea en la de Dios— con el lazado final de todos los nudos, ahora puede hacerse pasar de modo aún más sugerente por esta o aquella experiencia subjetiva. El *shock* que podemos atribuir a la chica eurasiática no es más que un «correlato objetivo» formal: en efecto desencadena las numerosas tradiciones ocultas del *Doppelgänger* (doble) y sus posibles terrores —¡yo mismo corriendo a encontrarme conmigo a mediodía!—, al mismo tiempo que moviliza toda una filosofía contemporánea de la Mirada y la Imagen (de Sartre en adelante) y me dota de un ser externo que me es ajeno, pero al cual, a la vez, estoy condenado. La asociación de estos motivos con la narrativa —y no sólo con la narrativa sino con un énfasis reflexivo en ella; así, para escritores como Gide, es menos importante escribir un argumento que producir la idea misma del argumento como un objeto por derecho propio, que, como totalidad ausente, se desvincula progresivamente de todas sus manifestaciones locales y se cierne sobre la obra terminada cual su imagen visionaria reflejada en el dominio del espíritu objetivo— tiene ahora la ventaja de disipar las connotaciones filosóficas o teosóficas. En efecto, la experiencia es tan simple como in-



*Kongbufenzi*

quietante: ¡otros, de cuya existencia ni siquiera era consciente, han estado pensando en mí! Al nivel de las simultaneidades urbanas en que nos encontramos ahora, esto —¿qué estás haciendo con mi foto?— es un virtual *cogito*, el otro fin puntual de todas esas sincronicidades exclusivas recíprocamente. Así pues, se trata de una paradoja que, desde ahora hasta la imagen final, continuará dándose la vuelta del revés incesantemente como los famosos calcetines de Benjamin.[11] Su intensidad se ve acrecentada por la feliz ignorancia de Chou Yufen respecto al hecho de que la historia que cree autobiográfica procede de otras personas desconocidas; mientras que lo que sabe Li

11. En su *Infancia berlinesa y siglo* XIX, «Armarios» (*Gesammelte Schriften*, IV, 2, págs. 977 y sigs.):

> El primer armario que abría cuando quería, era la cómoda. Sólo tenía que tirar del pomo y la puerta se abría hacia mí con un chasquido. Entre las camisas, delantales, camisetas que se guardaban ahí, estaba lo que hacía siempre de la cómoda una aventura. Tenía que abrirme camino hasta la esquina más lejana; allí encontraba mis calcetines apilados, enrollados y remetidos al modo antiguo. Cada par parecía una pequeña bolsa. Nada me producía más placer que introducir la mano lo más hondo posible en el interior de esa bolsa. No lo hacía por el calor. Era «La Dote», en cuyo interior enrollado mantenía la mano, la que me atraía a sus profundidades. Cuando tenía mi mano dentro de ella y confirmaba mi posesión de la blanda masa de lana lo mejor que podía, empezaba la segunda parte del juego, que traía la revelación, pues entonces comenzaba a sacar «La Dote» de su bolsa de lana; tiraba y tiraba de ella hasta que se producía el hecho sorprendente: había desenredado «La Dote»; pero «La Bolsa» en la que había estado ya no existía. Nunca me cansé de poner a prueba este proceso. Me enseñó que forma y contenido, el velo y lo que éste esconde, «La Dote» y «La Bolsa» son uno y lo mismo. Me llevó a extraer la verdad de la literatura con tanta cautela como lo hacía la mano del niño sacando el calcetín de «La Bolsa».

Véanse también frases como ésta: «La relación metodológica entre la investigación metafísica y la histórica: un calcetín desenrollado».

Li-chung (el fotógrafo «lo incluye en la foto» y le muestra las fotos) es una forma de distracción tan insensible e improductiva como el resto de sus preocupaciones, que produce lo que podríamos denominar alucinaciones impersonales externalizadas o «excluidas»[12] en vez de presentimientos impactantes o mundos inesperados más allá del suyo propio.

Sin duda es respecto a la experiencia de Li Li-chung y de su psique como *Kongbufenzi* plantea las cuestiones más duraderas. A pesar de tratarse de una película polifónica sin héroe, cada vez más, a medida que la acción se dirige al final, la figura de Li Li-chung, cuyo destino promete ser la clave más segura de la interpretación, parece ir asumiendo progresivamente cierta prioridad. Pero puede tratarse de una falsa promesa: efectivamente Li Li-chung no consigue su ascenso, como era de pensar; y, como sabemos, también pierde a su mujer. En ambos casos intenta salvar la situación al buen tun tún, con torpes esfuerzos que confirman nuestra impresión inicial de su carácter de perdedor nato, implícita ya en su primera aparición, haciendo ejercicios en el balcón (aunque me costaría explicar por qué o cómo). He sugerido que apenas puede suscitarnos simpatía (una observación en la que no puede haber nada «personal», ya que esto mismo sucede con los demás personajes). Pero su destino puede despertar una cierta tristeza impersonal y esto es lo que señala, en mi opinión, la inversión alegórica en la figura de Li Li-chung quien, más que cualquier otro personaje (el policía tradicional, la escritora moderna al estilo occidental, representantes de una *jeunesse dorée* atemporal, barriobajeros que tienen su equivalente en cualquier centro urbano del globo), puede servir de ejemplo de la meditación inconsciente (y colectiva) sobre la dependencia, es decir, sobre la afirmación de entidad nacional en el nuevo sistema mundial del capitalismo tardío.

En tanto que tecnócrata y, sin duda, profesional burocratizado, Li Li-chung está en condiciones de representar la «alegoría nacional»[13] de un país del Tercer Mundo, que en realidad nunca podrá alcanzar al Primer Mundo (en términos de exportación de capital y de convertirse en un nuevo centro del sistema mundial, su destino sólo cabe concebirlo como satélite estructural de Japón o de Estados Unidos). Su «brillante carrera» está acompañada significativamente no de fracasos dramáticos y trágicos, sino de perspectivas que, aun prosperando, seguramente no modifican cualitativamente su trivial prosperidad actual. En otras palabras, ni es previsible una continuación más gratificante de su matrimonio ni, si se toma como indicativo a los demás burócratas, parece que el anhelado ascenso fuera a transformar de repente su propio ser. Esto —la tristeza de la buena suerte en el sistema burocrático global— es qui-

12. Lacan emplea el término «forclusion» (aquí traducido por «exclusión») para el modo en que, en la psicosis, cuando el lenguaje o el Orden Simbólico no es capaz de organizar esos impulsos, los pensamientos del paciente regresan como del exterior, por ejemplo en forma de voces incorpóreas. (véase «Sobre una cuestión preliminar a cualquier tratamiento de las psicosis», en: *Écrits*. París, Seuil, 1967.)

13. Véase Introducción, nota 1.

zás el nuevo rostro de una dependencia muy a menudo dramatizada en términos de empobrecimiento tendencial y «desarrollo del subdesarrollo». Ésta es, por así decirlo, la dimensión aburguesada de una postmodernidad cuya otra cara es la neopobreza, los *homeless* y toda una nueva actitud frente al espacio urbano, que también es registrada de forma original en este filme.

Desde el punto de vista de «clase», en un país en vías de desarrollo o subdesarrollado, el destino de la pequeña burguesía (en este estadio, una pequeña burguesía nueva o segmento profesional-directivo de burócratas y antiguos profesionales independientes) parece ser en general más emblemático que el destino de la nación o colectividad, al menos en la imaginación popular. Balzac, que escribió en una fase del desarrollo de Francia aproximadamente comparable, proyecta a menudo de esta forma sus figuras de la pequeña burguesía, como alegorías de la miseria nacional. Es como si el rico y próspero (en nuestro tiempo, historias de éxitos multinacionales) fuera afortunado de forma privada y no generalizable; mientras que al pobre —básicamente agricultores y obreros— de todos modos se le explota universalmente, así que apenas puede ser alegórico de nada, salvo de la perennidad de la propia lucha de clases. En algunos casos, sin duda, los *lumpen* —como los pícaros del Siglo de Oro español— pueden ser también alegóricos de la nación; y cabe pensar que la tristeza que hemos atribuido a la figura de Li Li-chung incluye todos los sentimientos encontrados que pueden atribuirse al Tercer Mundo en vías de desarrollo. Aunque en rigor no se la pueda considerar alegórica de Taiwan, ya que existen muchos otros condicionantes únicos de su situación especial que están omitidos en esta historia, al menos se puede considerar su destino como una representación figurada de fantasías sobre los límites del desarrollo taiwanés en el sistema mundial. En la reflexión final se abordará el tema de lo que este tipo de interpretación tiene que ver con la posible universalidad de esta narrativa, y en especial con su importancia y recepción en el Primer Mundo.

Pero sería un error confundir la «alegoría nacional» en este nuevo sentido postmoderno con la visión tradicional o estereotipada de esta estructura como algo absolutamente rígido y mecánico, de modo que a cada significado convencional le correspondieran características o aspectos igualmente convencionales de la situación narrativa y sus componentes. En la alegoría postcontemporánea hay una especie de dinámica interna autotrascendente para la cual incluso el viejo término «reflexiva» resulta demasiado débil. Se trata más bien de una transformación autorreguladora de tales organismos bajo su propio impulso, en el cual las figuras iniciales se modifican incesante y dialécticamente gracias a que en ellas ya se ha tematizado el problema mismo de la representación, y por lo tanto debe producirse y reproducirse en toda una gama de modos y niveles nuevos.

El drama aparentemente gris de Li Li-chung se desarrolla de modos inesperadamente dramáticos, que al parecer tienen poco que ver con la revelación de la narración dentro de una narración, las intervenciones anónimas y



*Kongbufenzi*

las modernas y conspirativas reescrituras autorreflexivas, que llevaban el peso de la línea narrativa de su esposa. Éstas sólo consiguen agravar la confusión general del médico y, en su abatimiento, a alejarlo todavía más de la vida real. Y aquí viene la que sin duda es una de las escenas más sorprendentes del cine actual, en la cual Li Li-chung vuelve a visitar a su amigo de la infancia, el policía, y le da una noticia memorable. Radiante de alegría, le cuenta que por fin ha conseguido su ascenso; que también ha sido capaz de aceptar de buen grado la marcha de su mujer y de darse cuenta de que está mejor sin ella; que por fin es un hombre feliz, con éxito, en paz y realizado. La euforia gestual y fisonómica con la que transmite estas mentiras, trasciende los habituales signos o tics de la mendacidad o del simple engaño (aunque sólo sea porque no podemos ver motivo alguno para el engaño, de modo que nuestra propia confusión tiene el efecto de intensificarlo). Resulta difícil comunicar la alegría terrible, la felicidad radiantemente falsa que fluye con refulgencia de la sonrisa pálida de un personaje que apenas ha sonreído antes y al que hemos llegado a relacionar con el ceño fruncido de un hombre básicamente prolijo, que afronta sus dificultades con constante perplejidad y torpeza. La expresión intensificada, que no es captada en primeros planos, se proyecta desde la pantalla de un modo sólo comparable (aunque el contenido es completamente diferente) a aquella sorprendente *oeillade* de *Mr. Arkadin* (Confidential Report, Welles, 1955), en la cual el *zoom* sobre la penetrante mirada que devuelve el barbudo Welles muestra que sabe, y que sabe que nosotros sabemos, y así sucesivamente; *supremo* es el término culminante con el que definir ese algo, cuando el acontecimiento se alza por sí mismo hasta un nivel superior, formalmente trascendente.

Sin embargo, por lo que respecta a la felicidad «suprema» de Li Lichung, todavía pueden imaginarse para él interpretaciones modernas, como



*Kongbufenzi*

en la sugerencia ficticia de Nietzsche de que, en determinadas circunstancias, la escenificación de posibilidades alternativas, inéditas —selladas por mi celebración con el «hermano mayor», el ritual de celebrar comiendo y bebiendo, la satisfacción por mi nueva estima, el logro final de las expectativas— podría resultar tan satisfactoria, incluso más satisfactoria, que la realidad. La interpretación en términos de vida-arte se vería confirmada y plausibilizada una vez más; pero debería ser complementada por su propia posibilidad alternativa, en una interpretación que sólo por conveniencia llamaré del tipo relativamente más postmoderno. Después de todo, retrospectivamente, uno de los signos y síntomas fundamentales de un cambio inminente en nuestro modo de pensamiento consistió en la creciente insatisfacción con lo que en otro lugar he llamado el «modelo de profundidad»,[14] en este caso la oposición entre vida y ficción, toscamente modelada sobre cierta noción de una realidad detrás de, u opuesta a, una apariencia. Lo que asumió el lugar de este modelo apariencia-realidad fue algo que se caracterizó de diversas formas en términos de textualidad o de prácticas, una concepción de la sucesión de diversas superficies, ninguna de ellas privilegiada metafísica u ontológicamente sobre las otras. Pero una considerable serie de *dénouements* múltiples y mutuamente exclusivos mostrará que la vida alternativa ficticia o irreal de Li Li-chung también puede verse e interpretarse de esta segunda forma.

En efecto, en otra secuencia, por la mañana temprano, tras una fiesta que duró hasta la madrugada, el marido-médico se despierta en casa del policía y le quita el revólver al hombre dormido; asesina al director del hospital cuando éste se dirigía al trabajo; a continuación, irrumpiendo en el apartamento del amante de su mujer, le dispara, ejecutándolo de un modo terrible. Incapaz de hacer lo mismo con su mujer, se detiene en la zona céntrica llena de gente, en la que hemos visto que la Chavala Blanca pescaba a sus víctimas, y la espera, presumiblemente porque ha visto su foto y ha decidido hacerla

14. Véase *Postmodernism*, *op. cit.*, págs. 12 y sigs.

responsable de todos sus problemas. Pero ahora ya sabemos que estos dos personajes, hasta ahora absolutos desconocidos entre sí, son realmente muy peligrosos. El nudo argumental final, ya incluya comercio sexual o asesinato, es un supuesto clímax de gran tensión e inestabilidad, cuyas satisfacciones narrativas, aun permitiendo atar los últimos cabos sueltos, ya no quedan claras. Pero ahora el tiempo corre más deprisa: el policía se despierta repentinamente: el chulo, que sigue típicamente a la pareja por el pasillo del hotel, se encuentra inesperadamente con que la puerta está cerrada; el policía atraviesa pesadamente el vestíbulo; y en el mismo momento observamos que, de forma característica y como paso previo de alguna otra cosa, el protagonista empieza a lavarse a fondo las manos por última vez. Pero en esta ocasión la imagen se ha activado: el líquido que brota del grifo coincide con la irrupción violenta del policía en la habitación del hotel. Sin embargo el resultado es un salpicón de sangre y tejido cerebral sobre una pared distinta, en un espacio diferente, cuando Li Li-chung se dispara por la mañana temprano, en los baños del edificio de su amigo; en ese momento la esposa se despierta repentinamente en el apartamento de su amante, y sus ojos desorbitados contemplan un presentimiento indescifrado.

Por todas las señales estéticas convencionales de que disponemos, así como por cualquier punto de vista que nos sugiera el sentido común, habrá sido obvio que la secuencia anterior era algún tipo de fantasía o de ilusión. Tampoco es que pretenda negar lo obvio, sino más bien instar a recuperar una cierta indecibilidad de la propia secuencia, cuyo bucle más importante —la reaparición del grifo de agua con todo el fantástico significado formal de la *Nachträglichkeit* freudiana (retroactivación o «acción diferida», el trauma infantil que se activa en la pubertad)— nos cautiva a título propio debido a su sorprendente temporalidad narrativa, sin que seamos capaces de deter-

*Kongbu fenzi*



minar la presencia de ningún contenido o mensaje concretos. Se trata más bien de una especie de prestidigitación, en la cual, absorbidos por el estímulo abstracto de la propia forma, nos distraemos del contenido y nos liberamos de la fatigosa obligación (realista) de decidir si se supone que la secuencia es real u otro sueño más.

En efecto, en mi opinión este final múltiple está equilibrado muy delicadamente, dispuesto con cuidado para que estas decisiones puedan eludirse, ya que no evitarse del todo. En realidad no se puede apreciar su habilidad a menos que estemos dispuestos a reconocer lo pesada que se ha vuelto en los últimos años la forma de interpolación del *flashback* o de la fantasía. Eran elementos básicos del cine antiguo y conocieron una especie de veranillo de San Martín en la época del cine negro, inmediatamente después de la segunda guerra mundial (e inmediatamente antes de la pantalla grande,* del fin de Hollywood y de la senescencia del propio realismo). La narrativa encuadrada siempre ha supuesto el mensaje del hado, de los destinos sellados, de sucesos irremediablemente perdidos en el pasado. Probablemente la interpolación de la fantasía en el cine (y, con menos frecuencia, en la literatura) sirvió también para reforzar la sensación de claustrofobia en una situación actual; en efecto, si se puede tomar «Occurrence at Owl Creek Bridge» de Bierce (filmado por Robert Enrico en 1962: *La rivière du hubou*) como la fusión y síntesis de ambos (*flashback* y fantasía), su valor simbólico —en los instantes previos a una ejecución capital— se hace dramáticamente explícito. Reposiciones estilizadas de la técnica —como en *Brazil* de Gilliam (Brazil, 1985)— parecen utilizar de forma todavía más explícita el segmento narrativo irreal interpolado con el fin de hacer tangible el aprisionamiento colectivo de una sociedad del estilo de *1984*. Pero para los espectadores postcontemporáneos el marco tradicional, que nos pide abandonar el presente, para regresar previsiblemente a él, sólo que al final de la película —como, por ejemplo, en *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939)—, resulta sin duda tanto más irritante cuanto mayor sea nuestro compromiso sistémico con el presente postmoderno; por otra parte la narrativa fantástica de Hollywood intenta en vano suplantar otras posibles satisfacciones reales de un modo igualmente irritante.

Sin embargo los finales alternativos de *Kongbufenzi* no precisan una fuerte subjetivización. La película termina demasiado deprisa y su polifonía, la multiplicidad de protagonistas, la deja enredada inextricablemente con sus destinos (la última vez que vemos a la chica eurasiática, por ejemplo, es *dentro* de la secuencia fantástica, que por esta razón mantiene una cierta autoridad informativa). Además, si todo era una fantasía, la embarazosa pregunta que surge de forma insistente es: ¿a quién pertenece finalmente esa fantasía? Sin duda puede argumentarse con la misma contundencia[15] que se

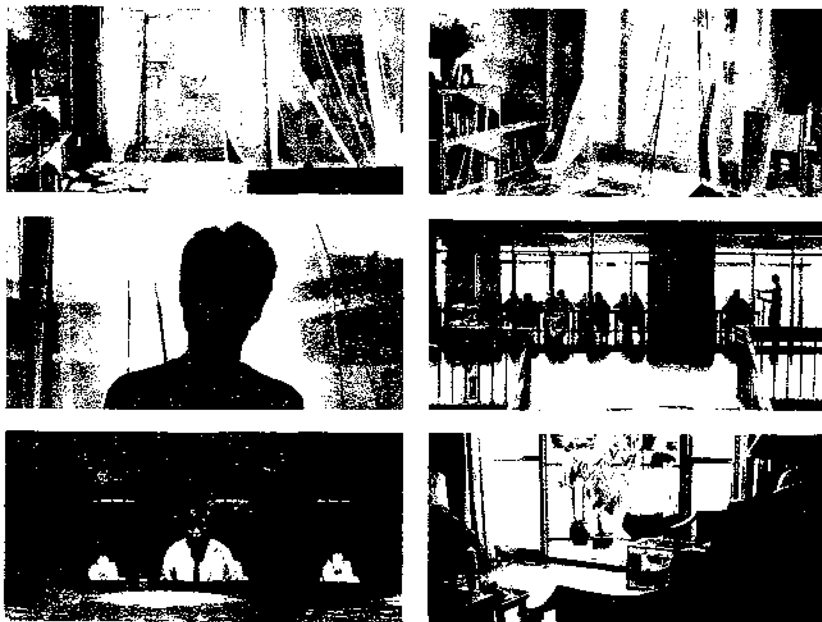
* En inglés *wide screen*, término con el que se denomina el tamaño de pantalla utilizado a partir de la aparición del negativo de 35 mm y mayor tamaño. *(N. de T.)*

15. Agradezco a Tang Xiao-bing esta sugerencia.

trata de la fantasía de Chou Yufen en lugar de la ensoñación de su marido, llena de pasionales deseos de venganza (como hemos visto, éste no es especialmente apasionado, y además tampoco puede haber conocido los detalles del *modus operandi* de la Chavala Blanca). Aquí tenemos la tentación interpretativa moderna, la necesidad de atar hilos reduciéndolo todo a subjetividades y puntos de vista identificables. La alternativa «postmoderna» más inmediata es sin duda lo que salta a la vista cuando los sujetos dejan de ser categorías significativas (o, si se prefiere, cuando se ha debilitado significativamente la consistencia de las filosofías del sujeto). Esta alternativa es la estética de la textualidad o de la fragmentación interminable, en la cual estamos a la misma distancia de todas las sucesivas secuencias y el todo empieza a ofrecerse como un inmenso juego de variaciones y recombinaciones (así en el *nouveau roman* o en la producción fílmica de que lo ha acompañado Robbe-Grillet). Pero también se ha conjurado cuidadosamente esta tentación. Si durante cierto período el esteticismo se aferró al tema moderno (y gideano) de la *mise en abîme* de la narración dentro de la narración, el esteticismo mucho más contemporáneo, pero también relativamente arcaico, de la década de los sesenta informa seguramente este tipo de juego libre permutativo, y sin duda no constituye en absoluto el comentario que deseábamos para concluir con esta película en concreto.

Por lo tanto debemos admirar el modo en que el realizador cinematográfico ha dispuesto estas dos poderosas tentaciones interpretativas —lo moderno y lo postmoderno, la subjetividad y la textualidad— para que se neutralicen entre sí, para que se mantengan en suspensión recíproca, de modo que la película pueda explotar y sacar provecho de ambas, sin tener que comprometerse con ninguna interpretación definitiva o por una definitiva categoría formal y estilística. Además de la evidente maestría personal de Edward Yang la posibilidad de esta especie de suspensión reforzada mutuamente puede ser deudora de la propia situación del cine del Tercer Mundo, en cuyas tradiciones no se generan internamente impulsos modernos ni postmodernos, de modo que ambas posibilidades llegan al terreno de la producción con una cierta simultaneidad cronológica en plena modernización de postguerra. Por esta razón *Kongbufenzi* disfruta de la libertad de mantenerse a una cierta distancia de ambas, y las ventajas que ello supone han sido el tema principal que ha estudiado este capítulo.

Pero, para concluir, merece la pena llevar aún más allá esta alternancia y coexistencia de interpretaciones rivales, e intentar valorar de qué modo cambia todo, si sustituimos el clima masculino de la narración de Li Li-chung por el drama bastante diferente de las figuras femeninas, tomándolas como el principal centro de gravedad de la película. Considerar que se trata de una película sobre destinos de mujeres —no me siento en condiciones de afirmar que es un filme propiamente feminista— supone defender en él cierta postmodernidad, en la medida en que entiende y articula la situación de las mujeres como fundamentalmente espacial. Las figuras masculinas —tanto el



*Kongbufenzi*

médico como el fotógrafo— consisten en sus destinos temporales. El éxito o el fracaso penden todavía sobre ellas como la categoría del futuro, como alguna luna inmensa que todavía puede hacerte feliz o miserable. Además, por ser masculinas, son más móviles espacialmente y también pueden consolarse con áreas públicas, ya sean la comisaría, el hospital o las propias calles.

En cambio los espacios de las mujeres son básicamente espacios de confinamiento: la única forma de espacio público abierto a la novelista es la pantalla de televisión, apenas un espacio en el que tenderse y relajarse. En este caso el arquetipo es sin duda el confinamiento de la chica eurasiática, encerrada en el apartamento de su madre, como si no fuera ya bastante triste estar condenada a las muletas. En efecto, para esta adolescente resulta aún más intolerable el hecho de quedar encerrada en el pasado de la década de los cincuenta de su madre, un pasado en el que también su madre está encerrada, al ritmo de «Smoke Gets in Your Eyes». Prácticamente la primera vez que hemos visto a la chica ha sido cuando escapaba desesperadamente de su confinamiento en el apartamento del crimen; también resulta significativo que su momento de mayor movilidad física sean un frustrante viaje nocturno en un autobús que cruza Taipei una y otra vez, en un estado febril de agotamiento y colapso. Finalmente, tampoco parece inadecuado observar que su principal lugar de trabajo no es un lugar público, como en el caso de los hombres, sino una habitación de hotel completamente anónima, siempre la misma, en la cual tiene lugar una y otra vez el drama idéntico del robo, la violencia y el chantaje.

Pero esta situación no es la única que aparece en la película, como testimonia la novia del fotógrafo, aprisionada también en un lugar que sigue siendo la habitación y el apartamento de *él*, aun cuando éste ha quitado sus fotos, con las cortinas separando de la calle y del exterior este espacio ahora abandonado, que pasa a ser un virtual tema menor.

Tampoco resulta evidente que el apartamento de la escritora, mucho más lujoso, resulte menos constrictivo: «Mi mundo se está encogiendo», dice literalmente a su antiguo amante. Las alfombras y muebles semitradicionales son sin duda ocasiones perfectas para atrapar el cambio de luz, uno de los intereses fundamentales de esta película intensamente visual y fotográfica. Además el cuarto de baño, en el cual cabe destacar que su marido médico se lava las manos cuando regresa del trabajo, está bañado en una luz amarilla, virtualmente su color simbólico. (Lo encontramos de nuevo en una impactante secuencia en el hospital, cuando sube las escaleras para entrar en un mar de luz amarilla; por lo tanto puede considerarse un color básicamente artificial, asociado con la modernización.) Pero el espacio más abierto y aireado del resto del apartamento, asociado con Chou Yufen —un tipo de espacio *yuppie* o profesional, que guarda cierta relación con la villa familiar, todavía más cara, del joven fotógrafo (con piscina y criada)— no es mucho más positivo. Es una especie de espacio muerto, lleno de muebles elegantes que no se usan y que están ahí principalmente para convertirse en imágenes. Y de ahí, exactamente lo mismo que la chica eurasiática de su apartamento cerrado, Chou Yufen tiene también la necesidad de escapar.

A menudo se ha afirmado que la modernidad es temporal y la postmodernidad espacial, aunque no se nos puede escapar la espacialidad de *Kongbufenzi* y de sus imágenes. Pero quisiera insitir en un único rasgo de espacialidad en esta película: la insistente relación que establece entre el espacio individual y la ciudad como un todo. Así pues, los dramas de las mujeres son espaciales no sólo porque de alguna manera son postmodernos (aunque sea corriente la caracterización de lo postmoderno en función de los nuevos movimientos sociales en general y del feminismo en particular), sino también, y sobre todo, porque son urbanos, y aún más porque se articulan dentro de esta determinada ciudad.

*Kongbufenzi* es en buena medida una película sobre el espacio urbano en general y ofrece algo así como una antología de viviendas cerradas, ya sean apartamentos o habitaciones individuales. Éstas son las que predominan y las que vuelven a confirmarse por la insistencia en una escena de calle que tiende siempre a devolvernos a la perspectiva aérea, a la vista desde arriba, al vistazo desde el balcón y de este modo, implícitamente, al confinamiento del apartamento de la planta superior. La habitación del crimen, que el fotógrafo deja en absoluta oscuridad, sería pues el grado cero de este espacio habitable: el acto que revela las características básicas de todos los espacios habitables que funcionan como cubículos de un modo u otro abiertos a la ciudad y a la calle, y que de alguna forma son incompletos y espacialmente pa-

rasitarios de ellas. Lo único, por así decirlo, perdido, enterrado en el espacio es la habitación de hotel de la chica eurasiática, situada en algún lugar más allá de la ciudad; mientras que el submundo, que recuerda los «mystères» de las clásicas ciudades y melodramas del siglo XIX, se encuentra reducido aquí a la unidad de habitación reparada, pintada y casualmente alquilada a alguien que recuerda lo que pasó en ella.

De modo que Taipei se cartografía y configura como un conjunto superpuesto de espacios habitables encajonados, en los que están confinados los personajes de uno u otro modo. Con ello la película reconoce lo que parece distinguirla de las ciudades chinas, tradicionales o modernas, del continente, así como de los estilos culturales e históricos de otras ciudades del Este asiático, a saber: una rápida construcción de edificios a ambos lados de grandes arterias lineales, que de algún modo constituyen su categoría formal más importante. Los apartamentos no implican la centralidad formal de un único edificio al cual pertenecen (como ocurre más tarde y de forma extraordinaria en la novela de Perec sobre una casa de apartamentos, *La vida: instrucciones de uso*). Tampoco ofrecen el tipo de panorama que se experimenta en el filme *Lejanía* de Jesús Díaz: interiores en los que se proyecta Miami a través de películas caseras y cintas de vídeo; un tejado desde el cual toda La Habana se extiende como un todo en derredor; y finalmente las calles reales, a las que el protagonista, a punto de asfixiarse, logra escapar (pero en esta película del Segundo Mundo las calles siguen siendo un espacio genuinamente público, el espacio del proyecto social colectivo).

La experiencia dominante del Primer Mundo respecto a la ciudad postcontemporánea es seguramente la del aburguesamiento y la de los monumentos muertos, a los que no se sabe si seguir llamando públicos, pero que sin duda han dejado ya de ser privados; mientras tanto, lo que queda fuera de las zonas aburguesadas empieza a reconocerse como un nuevo espacio del Tercer Mundo dentro de la ciudad del Primer Mundo. En cuanto a las representaciones urbanas propias del Tercer Mundo, la mínima generalización que se podría conjeturar ahora es quizá la forma ya convencional del campesino como testigo, el punto de vista narrativo del pueblerino que ve la metrópoli por primera vez.

Me parece que ninguna de ellas puede compararse con este registro de Taipei, que es también, como ya he observado, dialécticamente distinto de las imágenes del campo taiwanés de Hou Hsaio-hsien. Se le permitirá a un extranjero (y a un *outsider*) que se pregunte si este modo de contemplar la experiencia urbana no tiene algo que ver con el modo que tiene de «representar la totalidad» una pequeña isla que es a su vez un Estado no nacional. Por esta razón los espacios cerrados, en su amplitud y variedad, representan o personifican la desigualdad del sistema mundial: desde el tipo de espacio más *tradicional* —paradójicamente o no, se trata del apartamento del cuartel de policía (y debe tener algún significado que el protagonista, tras lavarse las manos en muchos cuartos de baño modernos y anónimos, al estilo occiden-

tal, deba matarse en un cuarto de baño de aspecto cálido y completamente tradicional, un espacio del tipo sauna-jacuzzi)— hasta el espacio *nacional* del hospital, el espacio *multinacional* del despacho del editor (los media, seguro que de ámbito global, albergados ahora en una gran torre de vidrio) y lo que estoy por llamar el anonimato *transnacional* del pasillo del hotel, con sus dormitorios idénticos.

El comentario alegórico que se hace ahí sobre la propia Taipei aborda una especie de situación tercermundista que hasta ahora se incluía raramente en esa categoría (bastante tradicional), es decir el Tercer Mundo en vías de desarrollo o Primer Mundo recientemente industrializado del Anillo del Pacífico (excluyendo a Japón). De alguna manera Taiwan está en el sistema mundial como sus ciudadanos están en sus cajas de ciudad: prosperidad y constricción a la vez; pérdida de la naturaleza (que sólo se observa dos veces, en un primer plano de un parque y en el patio del policía, si se excluye la piscina y el césped amanerados de la villa del estudiante); fracaso de lo clásicamente urbano para constituirse a sí mismo, en cierta relación y contrapunto íntimos con el fracaso del sujeto psíquico clásico a la hora de constituirse a sí mismo. Lo que es elevado y estimulante, la propia luz, las horas del día, está incrustado en la rutina de la ciudad y encerrado en los poros de su piedra o manchado en su espejo: también la luz es postmoderna y mero accesorio de la realización de imágenes reproducibles.

Quiero concluir subrayando la idea de que en lo postmoderno las relaciones entre universal y particular, en caso de que persistan, deben concebirse de un modo totalmente distinto al que tenían en formaciones sociales previas y seguramente también al que caracterizó nuestro momento moderno. Pero el significado local —solíamos decir, con un lenguaje más moderno o modernizante, provincial— que he encontrado en esta obra de un país «semiperiférico», no es precisamente local en ningún sentido tradicional, sino lo que le da a esta obra un valor estético universal (por seguir hablando con un lenguaje pasado de moda). Como en el capitalismo tardío y en su sistema mundial se margina incluso al centro, las poderosas expresiones de la desigualdad marginal y del resultado desigualmente desarrollado de una experiencia reciente del capitalismo son a menudo más intensas y poderosas, más expresivas y, por encima de todo, más profundamente sintomáticas y significativas que cualquier cosa que aún pueda proferir el debilitado centro.

## 3. Colectivos de alta tecnología en el último Godard

Si la separación de géneros —o, mejor aún, de los discursos, o de los modos— tiene aún algún significado, entonces mezclarlos podría ofrecer una vía de desfamiliarización y, por lo tanto, de renovada ilustración. En este caso podríamos intentar prescindir de las partes de ficción en *Pasión* (1981) e interpretarla como una película de ensayo, un experimento de una especie de criticismo teórico provisional o incluso, si se prefiere, una declaración sobre el canon, pero de forma no canónica sino canibalesca: la estética de la cita, el cine considerado como una de las bellas artes, pero también como rival de la elegante publicación de libros de arte y de la reproducción fotográfica de gran calidad.

Esto supondría tomar *Pasión*, al pie de la letra, como una aportación a la historia del arte: la misma historia del arte que fascinaba al héroe de *Pierrot, el loco* (Pierrot, le fou, 1965) en su bañera, y que vuelve a emerger aquí en la extensa lección de Laszlo sobre los apuntes de Delacroix. Libros sobre cuadros, más que cuadros propiamente. (No comencemos remontándonos a teorías y problemas propiamente cinematográficos, ni siquiera mediante interesantes experimentos de vídeo o instrucciones experimentales sobre iluminación y efectos de profundidad y corte.) La teoría de la pintura está ciertamente relacionada en todas estas cosas con el cine, pero sólo al nivel más abstracto o universal (óptica, perspectiva, teoría de los colores, etc.). Y



*Pasión*

en este caso lo primero que tenemos que hacer es establecer cierta distancia entre ellos: propondría una diferencia radical del tipo que se ha mantenido siempre entre el cine y el teatro. Ciertamente los cuadros de las obras maestras visuales no son diferentes de las piezas de teatro, que se deben ensayar y dirigir, y entorno a las cuales la cámara se mueve y toma sus distancias. Pero el cine —como si se tratase de un organismo vivo— siempre ha sentido la amenaza del drama hablado y en muchas ocasiones ha intentado hacerle frente incorporándolo a la vez que imponía su propio punto de vista. Uno piensa en todo lo producido desde *Nana* de Renoir (1926) hasta el sistema casi dual de *Noche de circo* de Bergman (Gycklarnas Afton, 1953), en el cual se introduce a la gente del circo como compendio de la gente de teatro.

En efecto, ya hemos confrontado en diversos puntos de los capítulos anteriores[1] el principio general según el cual, incluso cuando el cine pone en primer término otras artes —normalmente visuales, que pueden ir del vídeo a la escritura cuneiforme o, como en este caso, del teatro a la pintura—, lo que interesa es siempre cierta proposición formal implícita, como la superioridad del cine como medio sobre estos competidores dispares. Esto sería pues algo así como una autorreferencialidad ínsita al propio medio cinematográfico que, sin haber leído a Wagner, se propone instintivamente a sí mismo como la realización de los ideales del *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total), una afirmación que se desencadena en los momentos de peligro, cuando entra en juego el instinto de conservación del medio. Aunque esto pueda

1. Véase *supra* la nota 19 de la primera parte.




*Pasión*

ser una hipótesis interpretativa general, sin duda parece adecuada para esta película concreta —quizá para Godard en general—, en la que se cavila y reinterroga incesantemente sobre las posibilidades del cine. La estrategia de Godard consiste en proponer las más duras objeciones al medio —subrayar sus problemas y crisis más urgentes, empezando por el de la propia financiación, omnipresente en sus últimas películas y sobre todo en ésta— con el fin de superarlas de la forma más triunfante. Muy oportunamente la lucha de Jacob con el ángel es la alegoría de este proceso, es decir, el momento en que el irritado Jerzy, rechazando las protestas de sus actores y de su equipo, se enfrenta a un enorme y musculoso extra vestido de ángel, que trata de retenerlo físicamente durante un buen rato.

El resultado en este contexto formal es una reinvención y resurrección extraordinarias y, por así decirlo, postcanónicas de las «obras maestras» propias del museo o de la galería de pintura. La reinvención va de Goya a Ingres,

de Rubens a El Greco, del paisaje tradicional del pueblo italiano encaramado del medievo (que pasa por Jerusalén en la tradición icónica occidental) a las calles nocturnas de la heroica ciudad-Estado holandesa en *La ronda nocturna* de Rembrandt, del cual se nos dice que sus rayos y débiles iluminaciones, los destellos de las armas e incluso el volumen de las antorchas, anuncian los rayos horizontales no de la puesta de sol, sino del amanecer. Para actores humanos, con tonos de piel reales, ocupar su lugar en estos cuadros enormemente representados sólo es comparable a la re-representación teatral de guiones impresos de los textos dramáticos más sugestivos que existen; y contemplar las sombras de los pliegues de las togas y ropajes que ya no están en la pintura significa recuperar una extraordinaria experiencia de visualidad, que probablemente ha estado perdida desde la realización de investigaciones experimentales de perspectiva a finales del Renacimiento. ¿Cuál es la condición de posibilidad de esta resurreción histórica que desafía todas las leyes de gravedad del historicismo, por no hablar del capitalismo tardío y lo postmoderno (en los que el pasado se ha convertido en un texto muerto, incapaz de resurrección)?

En este sentido los cuadros de Godard redramatizan la cuestión historicista de la posibilidad de un acceso contemporáneo o postcontemporáneo a algunos textos visuales originales tan vívida, o quizás incluso más vívidamente que las actuales cuestiones de autenticidad en la instrumentación y representación de las artes temporales. Ahora bien, en ambos registros la naturaleza dialéctica de la cuestión resulta inevitable. No emerge como tal hasta que hemos alcanzado el estadio de alta tecnología en su reproducción sonora y visual, en otros términos, un estadio de tecnología magnífica desde cuyo punto de vista se disipa toda ilusión del pasado respecto a las condiciones naturales de percepción (y lo mismo podría decirse, *mutatis mutandis*, sobre la tecnología de la lectura). En otras palabras, solamente puede llegarse a los «clásicos» a través y por medio de la más avanzada tecnología reproductiva; es decir, mediante una inversión de capital y un equipo inconcebibles en períodos anteriores, y muy concretamente en la tardomodernidad inmediatamente anterior, cuyas fábricas eran la envidia de zonas culturales menos desarrolladas, pero que desde nuestra perspectiva no parecen sino piezas de época y museos industriales. Esta última perspectiva es concretamente el espacio histórico y tecnológico de *Pasión*, cuyos personajes nos dicen que su estudio (como el de Godard en la vida real) es el más avanzado de Europa. Por su parte el mismo director, en su extraordinario *Scénario du film «Passion»* —que realizado al año siguiente, se puede considerar como una obra independiente por derecho propio y algo así como un satélite estéticamente autónomo de *Pasión*, más que un simple documental acompañante— habita virtualmente ese espacio de alta tecnología como un astronauta.

Es importante añadir a esta discusión concreta que la cuestión del canon clásico no se limita a las artes visuales. En efecto, esta película de Godard re-



*Pasión*

descubre y prácticamente reinventa, en todo su esplendor, el *Concierto para piano en sol menor* de Dvorak, ensamblado en la estructura visual, de la que ya no puede separarse, sobre todo en el momento en que la insistente reafirmación por el piano de su supremacía sobre la orquesta coincide con los cascos de los caballos de los cruzados ocupando la pequeña ciudad en busca de su rehén. (También merece la pena observar que todas las imágenes iniciales son las del poder del Estado, ya sean la policía nocturna de Rembrandt o los verdugos de las guerrillas españolas antinapoleónicas. Más tarde este principio de selección parece modularse a través de la sexualidad y la prostitución —las odaliscas— hacia visiones protorreligiosas más delirantes que, a través de santa Cecilia, nos devuelven a la cuestión de la propia música.)

«La musique, c'est mon Antigone», proclama proféticamente el propio Godard en el momento más sublime del *Scénario* adjunto. Pero perdóneseme la especulación de si —en el último Godard— no se tratará fundamentalmente de aquella música a la que Adorno consideraba detestable llamar «música clásica», es decir, de lo que en otra época puede resultar igualmente detestable que se nombre como la cuestión misma del canon. Tengo la sensación de que la música clásica vuelve con una importancia más obsesiva, y por lo tanto con una significación simbólica modificada, en lo que podríamos llamar las obras de Godard «después del corte», después del silencio comercial del período político, después del fin del denominado período principal (esta expresión en sí misma es un ejemplo de pensamiento y lenguaje canónicos) y de la *Dziga Vertov Brigade*, la década de los sesenta, la

revolución mundial, el arte político y después de la llegada del feminismo y de la «vida privada».[2] Así pues, la nueva producción —prácticamente por definición y de antemano viene a llamarse «el último Godard», como si uno se imaginara a Beethoven decidiendo un día cambiar de estilo y escribir finalmente «a lo último Beethoven»— parece hallarse atormentada constitutivamente por problemas canónicos, como qué significa haberse convertido en un clásico, así como por otros, en los que el problema evidente de lo clásico esconde, abriga y oculta el problema más fundamental de lo moderno, y especialmente de una tardomodernidad agotada: tales son los problemas formales de la conclusión de la obra y de cómo puede haberse pensado en componer algo completo con ayuda de los niveles centrífugos y los elementos dispares de lo propiamente fílmico: sonido, color, etc., que se diferencian *ad infinitum* y producen nuevas aglomeraciones de complejidad cada vez mayor y más minuciosa.

Y es que en la postmodernidad actual Godard —seguramente tan postmoderno *avant la lettre* como cualquiera habría deseado en el apogeo de la gran modernidad del autor— se ha convertido en el último superviviente de lo propiamente moderno. ¿Qué otro reafirmaría hoy —mediante esa inversión inesperada de su, por otra parte, grotesca autoburla (el inválido de *Nombre: Carmen* [Prénom: Carmen, 1982], el loco del *Rey Lear* [1987], el príncipe Myshkin de *Soigne ta droite* [1987]) en la definitiva figura vidente y profética de *Scénario du film "Passion"*— la concepción del genio y creador romántico de la forma más fuerte e intempestiva que pueda hallarse en nuestro tiempo? Pero la modernidad esencial de estas últimas obras —mejor sería llamarla modernidad superviviente, el resto tardomoderno de los últimos neardenthales o dinosaurios, en vez de la plácida *modernidad tardía* acuñada por Jencks— no consiste en la reinvención de la obra de arte autónoma o en el logro de una forma mejor y significativa ni en ninguna de esas otras cosas que, según se nos ha dicho, caracterizan las obras maestras tardomodernas, que se nos ha enseñado a considerar clásicas. Aunque por supuesto ellos nunca caracterizaron así esas obras, por lo que sería preferible pensar en todos esos clásicos modernos como fracasos monumentales de diversa índole, persuadirnos de que *Ulises* no es una unidad y nunca pudo haberlo sido (por no hablar de los *Cantos*), de que en Proust sigue ahí, eternamente irresuelta y sin posibilidad de superarla, la distancia entre intención y realización, entre la idea del libro y las propias páginas, no importa cuán numerosas sean. La ventaja de pensar de esta forma no consiste simplemente en evitar la inexorabilidad de la cosificación, que acaba congelando fatalmente estos productos secundarios y consecuencias

2. En *Jean-Luc Godard, par Jean-Luc Godard* (París, Éditions de l'Etoile, 1985), los períodos se caracterizan de la siguiente forma: *les années Cahiers* (1950-1959), *les années Karina* (1960-1967), *les années Mao* (1968-1974), *les années video* (1975-1980), *les années quatre-vingt* (1980-1985).

no queridas como si fueran grasa fría; se trata también de mantenerlos vivos en cuanto intentos y experimentos que, cuando tienen éxito, pasan a formar parte del mundo y el pasado; pero que persisten en su mismo fracaso, conservando algo de su ímpetu todavía cálido y palpable. Por encima de todo se trata de subrayar el ideal moderno de totalidad formal mediante la imposibilidad de conseguirlo. Así pues, en este sentido, lo que hace que una obra sea moderna no es su definitiva clausura monádica como una escritura que, envolviendo el mundo entero, lo pliega sobre sí misma («todo existe —en el famoso dicho de Mallarmé— en primer lugar para acabar en un libro»), sino precisamente su anhelo de esa cerrazón monádica, de la que el texto postmoderno podría preocuparse menos.

Con todo *Pasión* en particular y el último Godard en general parecen tener poco en común con la modernidad residual que hemos intentado identificar en *Kongbufenzi* de Edward Yang (pero, bien extrañamente, tiene mucho más en común con el arte ingenuo o «turista» del Tercer Mundo, como veremos en el siguiente y último capítulo). En *Kongbufenzi* la propia reflexividad se convertía en el objeto de representación, como bien puede serlo el cuerpo extraño en el contexto de la sustitución de importaciones. En cambio en Godard el impulso se desencadena convulsivamente entre los mismos rollos enredados de película, como si los románticos alemanes hubiesen soñado ayer mismo sus fantasías y la distinción entre *kitsch* y clasicismo se aboliera históricamente en su sentido y forma en vez de en los nuestros. Sin embargo, para que se mantengan vivas la reflexividad y aun la propia modernidad (así como cualquier interpretación moderna de su supuesto precursor romántico) el problema de la representación debe persistir como un dolor agudo que no va a desaparecer, y no como una radiografía.

«*Il me faut une histoire*», brama el panadero italiano de *Pasión*; lo moderno en esta película no es el modo de inventar su narrativa, fundiendo relato e historia,* si es que en efecto lo halla, sino su obsesiva búsqueda de él, su lúcida conciencia de las carencias, el esfuerzo convulsivo por lograr que tantas piezas rotas se sumen para constituir algo («una película que no acierta con su centro, tiene que mover cielo y tierra»). No hay manera de determinar si alguna vez *Pasión* llega a encontrar su centro o «historia» («*Je cherche une ouverture*», observa el protagonista en uno de los momentos más obscenos). Pero, como ya he sugerido, sería preferible decidir que en realidad no lo consigue, porque sólo así puede comprenderse como realmente lo que es, un laboratorio experimental en el que examinamos qué podría significar disponer de un relato; comprenderse, si se prefiere, como un instrumento o un contador géiger para detectar la narrabilidad y la narratividad, la narrativización y la anecdotalidad a partir de los diversos materiales prefabricados de la vida y de la sociedad en el capitalismo tardío. Finalmente esto es tam-

* En inglés *story* e *history*; se han traducido de ordinario como «narración» e «historia» en un instinto de conservar el sentido del original, cuando el contexto lo permitía. *(N. de T.)*

bién preeminentemente tardomoderno, un sentido de la obra de arte como máquina e instrumento para la investigación (más que como objeto inerte o monumento). Le Corbusier decía que la casa era una «máquina de vivir», y apenas hubo entre los otros tardomodernos, desde pintores y músicos hasta poetas, novelistas y directores de cine, quien no pensara algo parecido de sus producciones: no se trataba de una mercancía para el consumo de público reacio a cambiar y modificar sus opiniones y acciones, sino de un vehículo para revelar nuevas zonas del ser para agitar los niveles sedimentados del propio mundo, ya sea el social o el natural. Como ya queda indicado, lo postmoderno no comparte, ni mucho menos, esta vocación transestética —en la que la obra de arte quiere ser mucho más que una simple obra de arte y reemplazar a la propia filosofía (una augusta vocación hegeliana y antihegeliana y una formulación mejor que la consagrada noción de la religión gastada por una época en la que, de todas formas, la religión parece tener aún menos significado que la filosofía)—; en lo postmoderno ha renacido algo de la vocación, quizá mucho más antigua y precapitalista, de decoración y ornamento. Y las películas de Godard son también esto, tapices de lo contingente, textualizaciones complacientes de «*alles, was der Fall ist*», superficialidades tan planas como la propia pantalla o como la cinta de vídeo. Lo que entonces se vuelve interesante es nuestra propia decisión fundamental e indispensable, enfrentada a estos objetos *Gestalt*: la de si preferimos

*Pasión*



interpretarlos y re-formarlos con un talante moderno o con un talante postmoderno.

Así pues, todo gira en torno a si el filme es coherente en cierto sentido moderno (o incluso tradicional), o si se trata precisamente de un nuevo tipo de incoherencia que gusta al espectador y que por tanto supone una especie de *jouissance* postmoderna, un deleitarse en finales abiertos, un deseo llamado caos o contingencia. Salta a la vista que la tarea del crítico es mayor y más exigente en el primer caso que en el segundo. El primero requiere un análisis más activo, mientras que la opción postmoderna parecería suponer poco más que sentarse a contemplar todo lo que le echen. Con todo esta segunda opción debería conllevar la tarea de construir un nuevo tipo de descripción, aunque no de ésta o aquella película concretas, sino de los nuevos procesos perceptivos que subyacen al placer y la recepción postmodernos. Pero acaso estas dos vías, como los dos «caminos» de Proust que van en direcciones opuestas, de hecho y milagrosamente se encuentran en algún lugar e inesperadamente se convierten en una.

Empecemos por la primera vía, la de la búsqueda de cierto principio de coherencia narrativa, que a su vez puede interpretarse de diversos modos con una multiplicidad ya intranquilizadora. En efecto, las diversas interpretaciones sugieren intentos redoblados, pero incompatibles, de dotar una serie de materiales con un significado u otro *post factum*; lo que vale también de las diversas versiones del argumento que estoy a punto de proponer, tratando de abordar el estatus de los temas interpretativos. En todo caso he aquí cómo describe el propio Godard (al final de *Scénario* y en la traducción de los subtítulos) la *fábula* que al fin ha conseguido presentar:

> El jefe de una fábrica despide a una chica. Ésta se enamora de un extranjero que ha llegado para hacer una película. A continuación la mujer del jefe se enamora también del extranjero. Por su parte, éste no puede encontrar un tema para su película, aunque hay docenas alrededor de él.

Como tantas otras observaciones notables que aporta el autor de *Scénario*, ésta debe tomarse con cautela y con sospecha *a priori*. No hay autor a quien le guste más inventar interpretaciones *ex post facto* de sus propias obras (enseguida intentaremos evaluar la calidad de su juicio y pensamiento); y en cualquier caso no existe razón especialmente vinculante para preferir sus impresiones y reacciones a las nuestras. Estas últimas —por lo menos en mi caso— suponen un sentido de acción colectiva y de juego de equipo, múltiples argumentos y peripecias narrativas dickensianas u altmanianas, que el sobrio resumen en cuatro frases de Godard no consigue transmitir. Realmente su mayor defecto es la sugerencia y la implicación de que se trata de algo así como un argumento con personajes y protagonistas individuales a la antigua, cuyo triángulo (sobre el cual volveremos) está representado emblemáticamente por el *Baco y Ariadna* de Tiziano. Incluso aquí se lleva a cabo

un significativo cambio de *Gestalt,* dependiendo de si damos mayor protagonismo al personaje masculino o a las dos mujeres, aspecto que también examinaremos dentro de un momento. Pero no tenemos por qué hacer nada de esto. Sin duda considero que es erróneo desde el punto de vista estético (o incluso moral) proponer un «personaje central»; erróneo considerar que Jerzy es el «protagonista»; erróneo sacar los dos subargumentos de las mujeres de lo que, en efecto, es una trama muy compleja, llena de muchas otras líneas argumentales, como la del electricista y su mujer («*Dis ta phrase!*»), la del violento drama de celos entre Laszlo y las dos ayudantes e incluso la del acróbata contorsionista (una posible línea argumental que en Godard a menudo está marcada por una construcción de personajes estática y grotesta que, por así decirlo, mantiene su lugar). Lo mismo que en el sistema constelado de las novelas y cuentos de Balzac, el más mínimo cambio en la perspectiva de la película bien podría haber destacado cualquiera de ellos y la ilusión de centralidad empezaría a desarrollarse inmediatamente en torno a él, relegando a Jerzy y a sus dos amores a un segundo plano de extras y material complementario. Por lo tanto parecería sabio y prudente formular un nuevo tipo de imperativo *ad hoc* o experimental, al menos para interpretar este determinado filme, esto es, no pensar que Jerzy es la figura central, sino tratarlo siempre, donde y cuando aparezca, más como un medio que como un fin, como un personaje más entre el resto, todos ellos, en principio, con el mismo valor e importancia.

Si somos capaces de hacerlo, lo que surge entonces es la estupenda dinámica de una máquina social colectiva sin centro, una coreografía desconcertantemente rica en incidentes y sujetos necesariamente descentrados, que revelan nuevos rasgos y detalles cada vez que se ve el filme. Este texto en verdad inagotable es pues una de las pocas respuestas estéticas recientes a la línea «esquizofrénica» de descentralización del sujeto. Este camino, vía Wenders y Handke y Herzog, no conduce a cierto nietzscheanismo deleuziano «alegre», sino a una fantasmagoría del presente perceptivo fragmentado, no menos sombrío y aislado que el solipsismo y la anomía clásicos reservados al tradicional sujeto centrado e individualista. Los media cubrieron siempre mucho menos esta alternativa; pero los efectos de la vida y la existencia colectivas sobre el sujeto individual no son fundamentalmente menos «descentralizadores» que los de la esquizofrenia ideal o moderna, y acaso sean en cierto sentido más satisfactorios a la larga. En cualquier caso el realizador cinematográfico se halla en una buena posición para comprender estas estructuras de colectividad, ya que, como en el caso del teatro, aunque a diferencia de las otras artes y media, el cine es por su propia naturaleza una forma de praxis colectiva, que se esfuerza —como pensaba Marx de los procesos de trabajo cooperativos en un negocio propiedad de un solo individuo— por romper su envoltura firmada e individualizada y aparecer como tal, en su verdadera apariencia social. *Pasión* intenta enérgicamente la democratización de todo esto, y la estructura giratoria de su *Gestalt* colectiva sugiere re-

petida e insistentemente la centralidad momentánea de cualquiera de sus numerosos personajes (cualquiera de los cuales, como podría haber dicho Andy Warhol, será personaje principal en la utopía durante bastante menos de quince minutos). Por otra parte *Scénario* nos recuerda las realidades más deprimentes de un mundo social y comercial en el que todavía no se ha producido esta revolución. Y es aquí, en el documental, pero no en la misma película, donde Godard caracteriza a los extras como carne de cañón al servicio de esos grandes generales que son los directores y los autores. Por consiguiente también es aquí donde, con cierta tristeza (extremadamente descolorida, es cierto, por la arrogancia), lamenta la carencia estructural de imaginación de su equipo de producción, incapaz de comprender más que la imagen cosificada y acabada, no su surgimiento y su naturaleza como proceso, algo reservado exclusivamente al profeta y creador moderno. Pero a este respecto quizá pueda decirse de *Scénario* —que debe considerarse una obra de arte independiente a título propio y que más adelante examinaré por sí misma— que es una obra moderna, y que *Pasión* es una variante relativamente más postmoderna.

En cualquier caso la furiosa dinámica de relaciones colectivas se registra en *Pasión* con una intensidad formal sólo comparable (con muy pocas excepciones intermedias) a la de *La regla del juego* de Jean Renoir (1939), que se convierte así en su gran predecesor, del mismo modo que *Pasión* se convierte en la última gran culminación y reinvención de éste en nuestro propio período. Me parece que ideas como influencia o intertextualidad son demasiado débiles para explicar el intercambio de energías entre estas dos obras

*Pasión*





*Pasión*

extraordinarias, que reinventan para el ambicioso cine artístico del período sonoro algo de aquel caldo colectivo primigenio de las primeras escenas cómicas de persecución del cine mudo y del caos de las farsas de Mack Sennett. Desde luego no me gustaría nada tener que descubrir la puñalada de Jerzy como una simple «alusión» al desternillante baile de disfraces de Renoir, a través del cual el guardabosques persigue a su rival adúltero, mientras aterroriza a los invitados de la alta sociedad con repetidos disparos de pistola. Pero supongo que es «significativo» en un sentido algo pomposo que el maníaco del filme de Godard sea un hombrecillo relativamente anónimo, cuyo jefe le ha estafado su «cheque». Quizás el título de Godard, que nunca he comprendido, es un comentario irónico sobre el trayecto que ha realizado la pasión desde el siniestro *ancien régime* de Renoir hasta las sociedades anónimas. Quizás deban intercambiarse los dos títulos, ya que pasión, de un tipo relativamente estúpido, es cierto, describe mejor al aviador de Renoir, a quien Godard al menos permite regresar a casa vivo e incluso apenas desengañado. Pero aun cuando los ensayos son un gran tema en Renoir (piénsese sobre todo en *French Cancan* [1955]), el caos sólo aparece una vez en *La regla del juego*, y ello en el clímax. Pero en *Passion*, de acuerdo con la estructura dimensional del argumento, que examinaremos más adelante, la escena de la persecución se repite varias veces: una vez en la fábrica, donde el jefe y varios policías persiguen desesperadamente a la testaruda Isabelle; otra vez, *mise en abîme*, en una de las propias obras de arte visuales, la *Conquista de Constantinopla* de Delacroix, en la que una víctima fugitiva y fi-



*Pasión*

nalmente desnuda es perseguida a través de la minúscula ciudad medieval por los guardas de los caballos de los cruzados, que la atrapan y se la llevan al sonido de los ritmos percusivos y triunfantes del piano y de toda la orquesta del concierto de Dvorak. Probablemente no empezaremos a comprender cómo funcionan estos ecos, presumiblemente repeticiones más que ensayos, hasta llegar a la compleja teorización de *Scénario*, que caracteriza esta película como lugar de encuentro entre la metáfora y su realidad. Pero la naturaleza del espacio tripartito en cuestión quedará clara en un momento, aun cuando su estructura siga siendo atormentadoramente compleja, oscura y ávida de su propia teorización.

Todavía es necesario decir algo más acerca de la representación de la colectividad a otro nivel. En otro lugar[3] me atreví a sugerir que el referente de nuestro tiempo —el sistema mundial— es de tan enorme complejidad que sólo puede cartografiarse o imitarse de forma indirecta, por medio de un objeto más simple que funcione como su interpretación alegórica, objeto que en el postmodernismo suele ser un fenómeno mediático. Decía entonces que en el cine este objeto interpuesto (que, siguiendo a Sartre, llamaba el *analogon*) resultó ser el *star system* mismo, cuya jerarquía transmitía de forma más eficaz el contenido social oculto de las películas —es decir, lo articulaba y lo hacía más susceptible de interpretación operativa— que la aparente historia realista o el propio argumento. Parece importante afirmar algo similar en este caso, en una película que, como la realización de 1939 de Renoir, es también una visión del

3. Véase mi *Signatures of the Visible* (Nueva York, Routledge, 1990), primera parte, capítulo 2: «Class and Allegory in Contemporary Mass Culture»; también las últimas páginas de mi *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1990, págs. 413-418 (trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991); véase además la primera parte del presente libro.



*Pasión*

espacio transnacional europeo. En el caso de Renoir se trataba de una vieja cultura paneuropea a punto de eclipse y hundimiento; en este caso se trata de una Europa rica y complaciente a punto de inminente metamorfosis post-1992 (por profética casualidad Godard anticipa incluso la inminente incorporación del Este). Pero el *star system* de Renoir, más clásico, transmite y media todo esto con la ayuda de un reparto francés estelar que incluye a un solo representante extranjero (que ni siquiera es una actriz, según creo, sino una aristócrata cuya cultura austríaca enmascara oportunamente la realidad alemana, concentrando así el modelo de Europa de Renoir en esa resolución cultural —que él considera esencial— de la tensión franco-alemana).

El reparto de Godard tiene algo de cine artístico internacional o al menos paneuropeo o de *star system* de la *nouvelle-vague*; cada actor es llamado por su nombre real y se caracteriza por un desorden específico del discurso: toses frecuentes, tartamudeos, mutismo, el don de lenguas o, por otra parte, un acento extranjero, o finalmente el simple rechazo testarudo a decir algo («*Dis ta phrase!*»). Temáticamente, sabemos que para Godard el lenguaje es ante todo el lugar de las mentiras y lo visual, el lugar de la verdad. Sólo eres libre mientras no hayas terminado tu frase, dice Jerzy en alguna parte, mientras que el propio título de *Nombre: Carmen* evoca cierto espacio indeterminado casi lacaniano ante la tiranía del nombre y sus destinos. No se puede decidir aquí si estos diversos órganos del *corps morcelé* de Europa son enfocados por tanto reuniéndose para formar un cuerpo post-1992 curado y trans-

figurado, en el que los diversos impedimentos locales de habla se han eliminado entre sí de forma milagrosa. Pero resulta pertinente recordar la observación de Karatani Kojin acerca de cómo el pensamiento europeo contemporáneo se dedica inconscientemente y acaso con dificultad a cartografiar su propio futuro geográfico: nada más claro en este sentido que el regreso a Leibniz de Deleuze, a quien la monadología le ofrece una solución filosófica más sustancial que las diversas corrientes ideológicas del pluralismo. *Pasión* es también algo similar a una monadología en surgimiento convulso y por constelaciones, permanentemente provisional, emplazado emblemáticamente en Suiza y con cierta misión última relativa al Este.

De modo que en principio se puede considerar que *Pasión* es una representación de lo colectivo que, ensayando y repitiendo fragmentos y partes de su guión, finalmente estalla en grandes formas —la huelga, la representación teatral, incluso la discusión política de un grupo— sólo para ser «puesta en marcha» como una especie de vibrante caos colectivo por medio de las absurdas escenas de persecución, seguidas de un progresivo enfriamiento, en el que los miembros individuales del colectivo se vuelven a desprender lentamente y siguen cada uno su camino, abandonando el terreno vacío del Acontecimiento (o el Carnaval, si se prefiere otro lenguaje teórico).

Pero todo esto puede ahora reformularse de un modo algo distinto, que plantea la clásica pregunta del *Ulises*: ¿realmente ocurre algo en Bloomsday? ¿No se trata de una mera iteración y repetición, «*encore une journée!*»,

*Pasión*




*La regla del juego*

como dice el san Antonio de Flaubert? ¿O acaso señala un cambio decisivo, aunque minúsculo y apenas visible? En cualquier caso el «acontecimiento» de Godard se nos ofrece como algo más excepcional que cotidiano. Hacer (en cierto sentido metafísico) una película, reunir a todos estos sujetos distintos y separados (fundiéndolos en la forma literal o griega del *eros* freudiano), instituyendo nada menos que lo colectivo durante un momento largo, provisional y evanescente —a diferencia de la modernidad joyceana o proustiana—, sin duda no sucede todos los días.

En esta forma, por tanto, los cambios fundamentales pueden parecer superfluos, un residuo de alguna vieja estética narrativa. El jefe, Michel, deci-

de vender su fábrica; Jerzy, el cineasta, decide abandonar su proyecto y regresar a su casa, la Polonia de la ley marcial. Pero uno no puede tener la impresión, ni siquiera retroactivamente, de que estas decisiones están motivadas sustancialmente por la acción de la película; es decir, uno no puede sentir especialmente, como lo haría en cualquier narrativa psicológica habitual, que decisiones de este tipo se proyecten sobre la trayectoria total de las experiencias narradas previamente a fin de darles el peso de una evidencia y un destino. Pero la huelga era relativamente lamentable (es el modo que tiene Godard de ser a la vez fiel a lo político y al principio de realidad); y los problemas financieros y tecnológicos de Jerzy no pueden ser una sorpresa para él, si tiene la experiencia que Godard le atribuye al principio.

Tampoco el lado shakespeariano de Godard. la impaciencia serena y magistral con la que dispersa a sus personajes, los elimina descuidadamente en grandes pilas de cadáveres irreales (de vez en cuando encontramos a caballeros sentados en un sillón, disfrutando maquinalmente de sus periódicos en medio del tiroteo). (En cualquier caso, en mi opinión, la única presencia verdadera de la muerte en Godard —quizá con la excepción de la atribuida fantasmagóricamente a la influencia de las mujeres, como en *Al final de la escapada* [A Bout de souffle, 1959]— puede encontrarse en *El soldadito* [Le petit soldat, 1960], donde la historia y la tortura intervienen para rellenar las máscaras y derramar sangre real.)

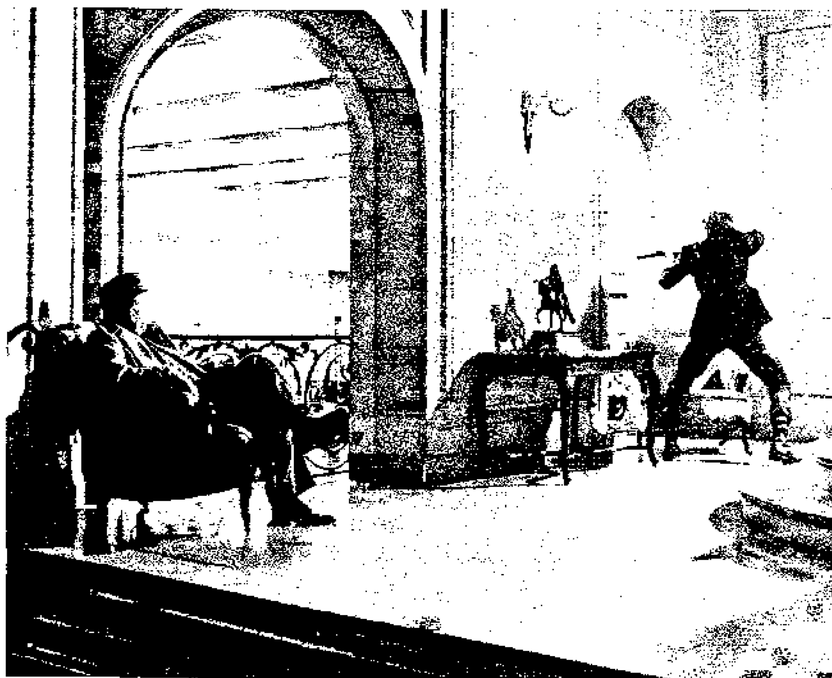
Así que la simetría de las dos decisiones relativamente gratuitas de Michel y Jerzy no tiene especial significado desde un punto de vista tradicionalmente objetivo o realista. Sirve para tapar la gran oposición espacial que se da en *Pasión* entre el estudio cinematográfico y la fábrica, entre la superestructura y la base, la imagen del objeto y el objeto en sí, reproducción y

*Pasión*



producción, estética y economía política, la tecnología del período postmoderno y la tecnología anterior de la cadena de montaje del estadio (monopolístico). Sin duda la propia existencia de estos dos espacios alternativos —que, complementándose entre sí, completan el mundo de la película y la salvan del puro idealismo de una reflexión sobre la realización cinematográfica o incluso sobre el trabajo— abre las posibilidades de un proceso de interpretación casi infinito, en el que un sentido provisional de uno de los dos espacios nos remite al otro para que le inventemos un significado o temáticas nuevos. Hay que mencionar también que de este modo se abre un inter-espacio, esa zona vulgar, pintada relucientemente, de coches, autopistas y gasolineras por la que Godard parece sentir la más profunda de las predilecciones: un espacio fuera del propio mundo real (como dijo Chandler en cierta ocasión respecto de las comisarías), donde siempre amenaza un tipo distinto de violencia, la violencia entre cosas, sobre todo entre automóviles que se abollan entre sí, atropellan a peatones despistados y finalmente desembocan en el definitivo Apocalipsis humeante y sangriento de *Weekend*, en el que el mundo se acaba en un atasco. Por otra parte la gasolinera es también el hogar de la María de la Anunciación de Godard; y es el lugar en que se produce la primera, larga mirada y *coup de foudre* entre Jerzy y Hannah en *Pasión*. En efecto, nada en Godard resulta tan conmovedor como la aco-

*Nombre: Carmen*



modación humana a estos espacios anónimos de una tierra de nadie en plástico, en los cuales no obstante puede continuar el «afecto», ya sea la violencia o el chispazo de la mirada. Lo único que se puede decir es que esto no habría sido posible en lo estrictamente moderno, donde estos espacios son por principio radicalmente inauténticos.

Sin embargo, y por último, estos dos grandes espacios significativos antitéticos, el plató de rodaje o estudio cinematográfico (nunca puede verse desde fuera ni se llega a situar en el paisaje) y la fábrica textil, resulta que no logran agotar los espacios de la película. Ambos están extrañamente descentrados por un tercer tipo de espacio positivo (en cuanto que es opuesto al interespacio del automóvil). Se trata del espacio del hotel y pertenece a la mujer (la esposa del patrón), lo que vuelve a despertar nuestros más profundos temores respecto de esas oposiciones estructurales, que ahora parecen a punto de retroceder a la oposición entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino. Pero el hotel de Hannah es casi tan privado e íntimo como la gasolinera; y, aunque los niños aparezcan repetidas veces, como en otras obras de Godard, creo que podemos considerar axiomático, lo mismo que él, que en el capitalismo tardío se han abolido el espacio privado y la vida privada como tales, vueltos del revés en el universo estandarizado y producido en masa de lo urbano (que por esta misma razón ha dejado de ser un verdadero espacio público).

Así pues, la única función del hotel es perturbar la simetría de base y superestructura, obra y arte; es evitar que éste quede congelado en algo simbólico, demasiado significativo. Lo moderno anheló forjar esta especie de significado simbólico sobre los detritos de la naciente modernización, curar la intolerable desintegración de la tradición weberiana reinventando un tercer término transestético. En consecuencia el presente se encuentra cubierto con los restos rotos de todos estos símbolos modernos, que (como dijo Barthes de la completa significación de las fotografías publicitarias) inspiran náuseas por sí mismos, la repugnancia que se siente por aquello que ha jugado con lo contingente reclamando trascenderlo y subsumirlo en algún significado superior. Por lo tanto lo contingente, confuso, inauténtico, lo producido en masa —que no es ni bonito ni feo, sino tan sólo basura o *kitsch*— será lo único que valide el nuevo tipo de obra y presente las credenciales de un nuevo tipo de realidad que ya no podemos llamar auténtica. Esas credenciales se aceptan en cuanto ya no se es capaz de asumir todo este pormenor en una interpretación que tenga sentido. Barthes dijo también que hay incompatibilidad entre el significado y lo real; pero tal vez fue una lección que aprendió del existencialismo, más que una anticipación de la lección, bien diferente, de lo postmoderno, que nos dicta que lo contingente ya no es naturaleza, raíz, cuerpo humano, sino ante todo el hombre que se hace a sí mismo, el surtidor de gasolina o la horrible pantalla que tamiza en masa nuestra luz hogareña.

Con todo la multiplicación de estos espacios —y la repentina reduplicación de las propias mujeres (en las dos amantes de Jerzy, en las que no sería

precipitado reconocer a las heroínas rubia y morena del romanticismo tradicional)— bien puede empezar a avisarnos del progresivo agotamiento de esta línea de interpretación temática. Este sentimiento no puede sino reforzarse en cuanto caigamos en la cuenta de que también la misma categoría del personaje individual está anticuada, tanto como la del Estado-nación (si bien ya la mera comparación supone en buena medida el hecho de que ambos siguen existiendo). Nos hallamos de nuevo en ese notable mundo de realidades y tropismos microscópicos evocado tan memorablemente por D. H. Lawrence en una famosa carta, en la que proponía abandonar el viejo «ego estable» en favor de los efectos del radio y de las interacciones químicas en y entre los sujetos.[4] Ahora bien, esto es precisamente lo que consigue la cámara de Godard —que desenmascara el largo plazo o la perspectiva de acción a la vieja usanza; pero esto no tiene como resultado una disminución de la política psíquica sino más bien una intensificación. Como en Lawrence, las relaciones de género se amplían y manifiestan de un modo no psicológico, excluyendo igualmente las diversas mitologías sexistas o esencialistas del macho y la hembra.

Por lo tanto ahora debemos abandonar el intento de interpretar *Pasión* como forma más amplia o narrativa aristotélica, con personajes estables y eventos concretos, y apuntar a esa otra posibilidad interpretativa que se solía llamar temática. Pero eso nos enfrenta, como prometí, con la interesante cuestión del propio pensamiento de Godard, cuyas payasadas personales no debemos permitir que nos distraigan de su brillantez. Se trata de un pensamiento que se ha redirigido sistemáticamente fuera del sistema en su conjunto (aunque no de la filosofía), y, como corresponde a alguien para quien la imagen es más fiable que la frase, hacia un cierto tipo de cosificación, el de la observación, la *boutade*, el dicho, el refrán, todo aquello que esos personajes, algunas veces maníacos, apuntan en las pequeñas libretas que llevan consigo. Además en una situación en la que la persona ha reemplazado a la personalidad y en la que ha desaparecido el «viejo ego estable» o sujeto centrado, no tendría demasiado sentido intentar recombinar los «temas» de Godard para formar cierta visión mítica del mundo como la que las viejas temáticas nos enseñaron a hacer con los modernos. Por el contrario, lo que debe evocarse aquí es quizás el lenguaje formal de Benjamin y Adorno, un lenguaje de constelaciones y series dodecafónicas:[5] los temas de Godard, en otras palabras, que sólo desde lejos parecen ideas y funcionan como luces diversas que ponen en rotación su objeto estético, lo matizan, subrayan un

4. «Hay otro *ego*, en función del cual el individuo es irreconocible y pasa por estados, digamos, alotrópicos, que precisa de un sentido más profundo que ninguno de los que estamos acostumbrados a utilizar; se trata de descubrir estados del mismo elemento radicalmente inalterado...» Carta a Edward Garnett, 5 de junio de 1914, en Harry T. Moore (comp.), D.H. Lawrence, *Collected Letters*. Nueva York, Viking, 1962.

5. Sobre la constelación y el sistema dodecafónico véase mi *Late Marxism: T. W. Adorno or The Persistence of the Dialectic*. Londres, Verso, 1990, págs. 49-62.



*Pasión*

resalte, inundan otra cara o aspecto y, a continuación, vuelven a sumergir la sustancia colectiva —la totalidad de las relaciones de la película en el claroscuro de un Rembrandt.

No obstante, se puede empezar a enumerar algunas de estas perspectivas temáticas. Ante todo se puede decir cuáles son las menos convincentes y más dudosas, a medida que Godard deja a sus «elaboraciones secundarias», su *«folie d'interprétation»*, sus instantáneas racionalizaciones filosóficas deslizarse hacia la metafísica que el filme ciertamente acabará adquiriendo, aunque no debido a la profundidad de su pensamiento. Por lo tanto, debemos excluir desde el principio las invocaciones religiosas[6] y más en concreto los diversos farfulleos sobre la gracia, *«la grâce»* y la *«grâce à vous»*, que, en cualquier caso, cobran cierta distancia por aparecer en la parte más obscena del filme (en la relación anal). Esta falsa religiosidad tiene también relación con la política falsa u oportunista, la también vacía invocación de Solidaridad, que parece reducirse a unos pocos juegos de palabras y analogías inverosímiles (como cuando, de forma muy oportuna, se describe la imagen fíl-

6. Es decir, voy a excluirlas: pero nada excluye la posibilidad de que el propio Godard pueda tomarse estos motivos religiosos más en serio de lo que yo lo hago, o que la combinación de religión y *Solidarnosc* bien pueda ser para otros postmodernos un tema o desarrollo filosófico importante. Sin embargo, en mi opinión, ambos tienen que subsumirse bajo el incipiente tema de una nueva Europa (postmarxista y postsocialista) antes referido. Por otra parte Colin MacCabe sugiere correctamente que la película incluye como mínimo un compromiso político serio (no sin relación con la cuestión de Europa), a saber, el rechazo por principio de Jerzy a ir a hacer películas a los Estados Unidos.

mica como una *«solidarité dans les idées»*, con lo cual parece referirse a la relación entre diversas dimensiones, ante todo la visión y el sonido, sobre las que volveremos más adelante). La afiliación de Isabelle a un movimiento católico obrero, en lugar de comunista, es sin duda un modo de continuar hablando del movimiento obrero sin tener que mencionar el innombrable y aparentemente difunto marxismo en la nueva y desmarxificada Francia postmoderna del Partido Socialista (PS). Pero en realidad estos dos temas son tapaderas y disfraces de otra cosa. No debe buscarse aquí una valoración seria de Solidaridad ni de su política: el eslogan simplemente extiende un velo actual y pseudofilosófico sobre la cuestión mucho más real de la colectividad, que ya se ha mencionado. En el caso de la religión, y en concreto en el de la «gracia», realmente no seremos capaces de identificarla hasta *Scénario du film «Passion»*, en donde se pone de manifiesto que su auténtico significado tiene que ver con el cine o la propia obra de arte (lo que se solía llamar «inspiración»).

Los demás temas son omnipresentes en Godard y se organizan en torno al triple espacio excéntrico que acabamos de subrayar. Sin duda se apiñan alrededor de la pregunta ¿qué es el cine?: «nada más que una imagen», la cuestión del lenguaje, el vídeo de las expresiones faciales de Hannah, la «solidaridad en las ideas», etc. Incluso me atrevería a sugerir que toda esta reflexión redoblada y tortuosa acerca de qué es el cine y cómo funciona, halla su centro definitivo en la cuestión de la sincronización; ésta podría considerarse así la forma final, la versión que tiene Godard o lo postmoderno de la sinestesia más clásica, que ya utilizó y ensayó sagazmente Baudelaire. Aquí, más que en cualquier truco visual (los momentos de virtuosismo de la cámara parecen más bien el rasgo distintivo de la anterior generación de autores modernos, como Hitchcock), puede que se hallen las más profundas innovaciones técnicas de Godard: en el mitin político, por ejemplo, donde, a medida que se planifica la huelga, las voces de las participantes se emparejan extrañamente con otros que están escuchando en silencio (el verdadero *punctum* organizador de esta escena es la presencia de un travestido, de modo que una profunda voz masculina deambula entre los rostros de mujer buscando un cuerpo). O también en la gran escena de amor con Hannah (si puede decirse así), donde no se trata sólo de grabar su rostro y sus más pequeñas reacciones a las observaciones que le susurra Jerzy, de modo que, como en un futuro burdel de alta tecnología, ambos personajes puedan mirarse entre sí no en espejos sino en la pantalla de vídeo; pero también en su versión culta del karaoke, en la que se invita a Hannah a que imite las gloriosas voces operísticas que cantan a su alrededor. Esto, a su vez, proyecta la cuestión del ensayo desde la dinámica puramente visual de la película dentro de la película hasta la tecnología del vídeo de reproducción instantánea y los misterios de la multidimensionalidad, de la identidad y la diferencia entre visión y sonido, imagen y texto, rostro y voz.

Los otros dos grandes temas son, por supuesto, el trabajo y el amor, o

mejor las relaciones especulares entre ambos, que no se agotan con las permutaciones del propio eslogan: el amor del trabajo, el trabajo del amor. Aquí está implícita una preocupación bastante profunda por la pornografía. ¿Por qué —pregunta Isabelle— las películas no muestran nunca el trabajo como tal? ¿Por qué excluye la cámara los gestos del proceso laboral? Pero el punto importante no es sólo que no se represente ni el trabajo ni el sexo en y por sí mismos, sino que no pueda hacerse, y que el único modo en que esa representación es mínimamente posible consiste en la analogía con lo demás. Comparar los movimientos físicos que supone el trabajo en la fábrica con los que supone la relación sexual es de algún modo empezar, en la imaginación voyeurista, a ver ambos con un poco más de claridad. Hacer juegos de palabra entre ellos, como cuando uno de los huelguistas se pone a cavilar sobre la necesidad de promulgar una «declaración» de huelga —*c'est comme une déclaration d'amour?*—, es aguzar nuestro pensamiento de una forma quizás algo distinta del modo clásico de desfamiliarización: quizá se trata de refamiliarización mutua, una cuestión estructural que volverá a aparecer en las cavilaciones de *Scénario* sobre las relaciones entre la metáfora y lo real.

Por supuesto detrás del trabajo en la fábrica está el dinero, otra de las grandes obsesiones de Godard y en buena medida parte de una metafórica sexual, en la que el tema de la prostitución reemplaza al de la pornografía, aunque esta última es menos fuerte en *Pasión* que en algunas de sus otras películas. Creo que aquí las omnipresentes preocupaciones por la financiación, los promotores, los europeos frente a los americanos, etc., son menos un tema que un elemento que lo impregna todo en este mundo social; también la fábrica *(mon chèque!)* y la gestión del hotel, el abrigo de pieles de Hannah, su *japonaise* (que abollan unos ofensivos conductores burgueses) y demás. Así pues esta realidad —algo así como el valor de cambio de la imagen misma, que la acompaña siempre como la etiqueta de su precio— enlaza con la cuestión más amplia (o más estético-filosófica, más metafísica) del argumento o narrativa con la que habíamos empezado: *«Il me faut une histoire!»*. ¿Es aquí el éxito la unidad de la imagen? ¿Se trata más bien de que Jerzy encuentre un centro tanto para su vida personal como para su película (y que por tanto se convierta en el protagonista o héroe en el estilo más tradicional de una película narrativa? ¿Es lo que se representará en Peoria, o quizás en Cannes? ¿O se trata del síntoma o signo postulados por Lukács de que la vida es de nuevo coherente? ¿Se trata sólo de la superación de lo moderno, con sus poéticos textos elitistas sin argumento, y del regreso al argumento que señala en lo postmoderno la mágica reunificación de la cultura superior y la inferior, pero bajo la égida y la contabilidad de la segunda?

Con el tema de la naturaleza, por último, llegamos al punto en el que lo que parece más moderno en Godard revela de hecho su postmodernidad, lo mismo que otros peculiares atavismos suyos se revelan como peculiarmente postmodernos, por ejemplo la afición del autodidacta por las «obras maestras» culturales y canónicas a que ya hemos aludido anteriormente; pero en la épo-

ca del especialista seguramente el único que no tiene nada de burócrata es el autodidacta. En cualquier caso el cuarteto interpolado (en *Nombre: Carmen* [1982]) es un significante bastante diferente de los libros de poesía que Lemmy Caution lleva de un lado a otro en *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville [1965], cuyo mensaje era en el mejor de los casos tan trivial como el de *Fahrenheit 451* [Fahrenheit 451, 1967]). Estoy tentado de decir que en el último Godard la naturaleza no es cultura sino cultura superior, y viceversa. Quizá quede más claro en *Carmen* que en *Pasión*, ya que la primera «tiene» argumento (y un argumento muy culto), de modo que el imán central del tema en la construcción del argumento no atrae del mismo modo a sus heterogéneos materiales. En *Pasión* los temas o «grandes ideas» se han reducido propiamente a grandes frases, apuntadas por una enfermera que sigue por todas partes al gran hombre (el propio Godard). Esto quiere decir que hay cierto tipo de objetos verbales, cosificados, que ya no son válidos para subsumir a particulares. Lo que la mente trata de agrupar es realidad de tipos dispares: la naturaleza en la forma del mar saltando sobre las rocas; la música clásica en la forma del cuarteto de Beethoven ensayado sin cesar relacionado con el argumento principal por medio del joven violinista que trata de encontrar un buen trabajo para su protegido (nunca queda realmente claro *en otro avatar* si es realmente Don José), y que finalmente se interpreta en el gran hotel en el momento de la secuencia final del secuestro; cuerpos jóvenes cuya relación sexual es característicamente no pornográfica, con una inocencia que quizá «significa naturaleza», pero que también puede designar el aparato reproductor de la cámara y sus brillantes productos; finalmente las localizaciones, el cambio inexplicable de Boulogne a París, de un vacío apartamento de lujo junto al mar a un gran hotel lleno de muebles prefabricados, desde la limpieza exhaustiva de la lámpara de araña a los muebles anónimos (bajo cuyos cojines, como dice un personaje, nunca limpian, de modo que se pueden esconder allí las pistolas para poderlas tener a mano). Así pues, en retrospectiva, *Carmen* parece ser algo así como una reflexión en torno a los diferentes tipos de objetos visuales, algunos naturales, otros artificiales, pero todos ellos de algún modo brillantes y neutralizados. Aquí el mar es una hermosa reproducción fotográfica del mar, mientras que la lámpara de araña, la cubertería de lujo y los jarrones de flores no están realzados por la elegancia de su reproducción. Por el contrario, aparecen en todo caso disminuidos por ella y reducidos a algo de segunda mano, encargado al por mayor a suministradores de grandes hoteles de un determinado estatus o nivel.

Llegado este punto queda clara la motivación de la escatología de Godard: se trata de ensuciar desesperadamente todo esto y atravesar la hermética clausura de su tecnología reproductiva, por así decirlo, desde cualquier punto. Las repetidas discusiones sobre mierda y culos las continúa repitiendo luego el imbécil del retrete en la gasolinera, viendo orinar a los amantes mientras rebaña el último pringue de yogur de distintos sabores de su envase de plástico y metiéndoselo en la boca. En cuanto a la sangre en el parquet,

junto a los cuerpos de las víctimas del robo, la señora de la limpieza de por la noche la elimina sin esfuerzo y «sin dejar huella».[7] Nada *prende* en esta superficie, nada puede manchar el esplendor del capitalismo tardío, ya sea en sus formas urbanas o en las naturales. Cuando el propio Godard se comporta como un payaso viviendo en un inmaculado hospital e intentando tener fiebre, sin duda está respondiendo también a este dilema. Consigue ser el elemento más deshonroso de la película pero básicamente porque es una vieja gloria, un superviviente del lejano pasado (¿moderno?). El propio aparato reina de forma suprema y no se puede subvertir; el desorden y el caos son similares a él; los exóticos relatos del pasado clásico no son sino materiales a su servicio, y de repente se convierten en postmodernidad del capitalismo tardío.

Podemos proponer todavía cierta relación alegórica entre forma y contenido, de modo que la misma chica —una forma de vida realmente fascinante— reproduzca la dinámica de la misma tecnología reproductiva con su lema (tomado del viejo cine negro americano): Si me enamoro de ti, ¡peor para ti! Así pues, peor para la realidad; peor sobre todo para la propia naturaleza, identificada aquí con una violencia explotadora que ni siquiera Walt Disney utilizó nunca, aunque —misteriosamente, con un truco cuyo secreto parece tener sólo Godard— conserva cierta nota «crítica», como que su propia belleza emita una señal corrupta y, disimulado bajo las imágenes de la publicidad, resuene un patetismo genuinamente trágico, belleza ya no convulsiva sino simplemente tocada por un estremecimiento de vida apenas perceptible, todavía sin extinguir aun cuando el propio anhelo de esa belleza natural se haya convertido en el cliché flaubertiano más falso, insuflado desde el exterior mediante los métodos y técnicas más elaborados de la Madison Avenue.

Sin embargo, no quiero acabar con el profundo realismo social y formal de un filme que, como *Pasión*, aborda todos los grandes problemas y cuestiones: el amor moderno, el trabajo moderno, el dinero, incluso el propio arte en la era de su reproducción tecnológica. Tenemos que hacerle a Godard la justicia de elevarnos al nivel de lo sublime mismo, ya que él es uno de los poquísimos artistas de nuestro tiempo que lo alcanzan en efímeros instantes (¿y no es siempre lo sublime una cuestión de instantes efímeros, una intensidad de afecto trascendental —*¡O altitudo!*— que no se puede soportar ni mantener por mucho tiempo?). La música clásica era para él seguramente esto, el desafío y la rivalidad de hacer algo con la cámara que estu-

7. La huella: nunca se puede estar seguro de si las momentáneas obsesiones de Godard deben considerarse decorativa o conceptualmente; concretamente ésta aparece en *Passion* en un momento en el que (tras la escatología) uno podría pensar que «huella» significa embarazo. Pero el horror de la huella fue siempre un tema moderno sobre todo en Sartre (tener miedo a ser marcado de una vez por todas; que las cosas fueran definitivas o, mejor dicho, irrevocables). Así pues, puede considerarse que, a falta de otro rasgo el deseo de no dejar huellas podía caracterizar un postmodernismo que —forma definitiva del optimismo norteamericano— todo lo considera solucionable, cambiable, reconstruible, sin fundamento y sin consecuencias.

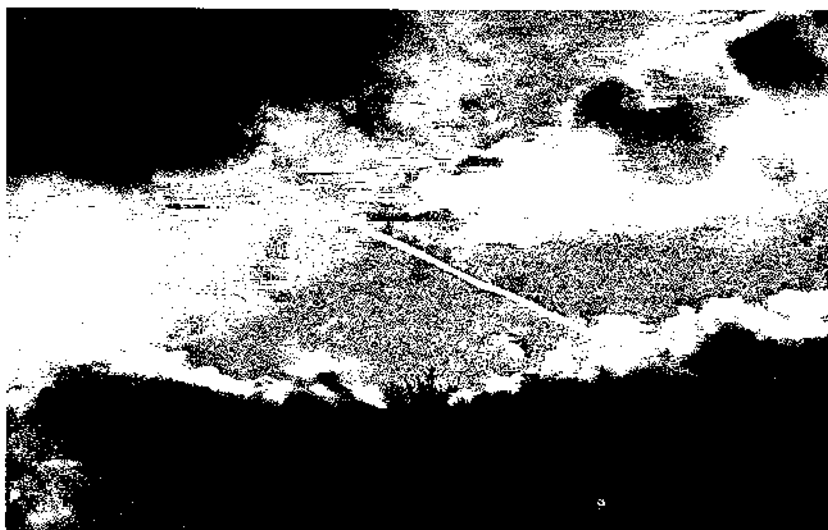


*Nombre: Carmen*

viera a la altura de esos momentos extáticos que supuestamente sólo podía conseguir la música; y ese lenguaje de la cámara, como en Proust, sólo puede describir *post factum*. Los grandes cuadros en realidad no eran competidores, ya que todo lo que al fin conseguían dependía primero del triple trasfondo procedente primero de la música (el concierto de Dvorak), segundo de la cámara que «los ponía en movimiento»; y finalmente de la profunda sustancia pornográfica del propio cuerpo humano, que informa lo visual y le presta calidez.

Y por encima de todo ello, el plano inicial de *Pasión*: el sol mismo avanzando extáticamente a través de los cielos, resplandeciente como una custodia barroca, captado en las hojas como un signo de su afinidad con la tierra; el sol filmado desde un coche a gran velocidad, matrimonio de la naturaleza y la alta o última tecnología, sublimidad de la imagen reproducible. Por consiguiente, esta nueva Naturaleza es también histórica, la naturaleza del capitalismo tardío (que, como sabemos, ha abolido la naturaleza en todos sus anteriores sentidos). Se trata de una abolición representada en la autonomía exenta que cobra la imagen natural misma en *Pasión*; las estaciones que sirven de telón de fondo escénico cambian sin previo aviso, pasando en una noche del pleno verano a la gran nevada, sin ninguna clase de realismo mágico y de una forma tan inconsciente que es preciso el observador más atento y avisado para caer simplemente en ello (de tan absortos como estamos siguiendo las vicisitudes de las tramas humanas).

Pero esta sublimidad no es sólo visual; uno está tentado de asegurar in-



*Pasion*

cluso que, en este contexto, en absoluto puede ser puramente visual. Y ésta es la razón por la que Godard parece haber sentido excepcionalmente la necesidad de completar su película una vez «completa» (acerca de una filmación incompleta) con otra cosa, algo más, algo expresado o plasmado visualmente de forma insuficiente, con nada menos que ese *oxímoron* que es el guión filmado en la película precedente (que seguramente nunca tuvo un guión con el que empezar). Este *postscripto* es pues extraordinariamente verbal, sus *mots justes* se suceden con un brillo chispeante que termina, cualesquiera sean sus sospechas lingüísticas, en múltiples juegos de palabras, pero también en el definitivo éxtasis visionario, en la propia visión beatífica: *voici la lumière... voici le cinéma...*

*Faire le plein d'histoires:* llenarlo, llenarlo de narraciones y narrativas. Pero *Scénario* es la extraordinaria narración de la proliferación de narraciones. Único en la literatura descriptiva del denominado proceso creativo, rivaliza con los más osados y minuciosos análisis estructurales, genéticos y dialécticos de textos individuales, cuyos componentes surgen uno a uno ante nuestros ojos en proyectos sucesivos que se anudan entre sí y finalmente se reúnen en la cosa misma; lo único que no queda claro de ésta es si no es ella misma su propio «guión» visible: no un mundo sino la posibilidad de un mundo o, cuando menos, la probabilidad de esa posibilidad. Desde el atisbo inicial de un ramo de flores a la pintura floral de Delacroix en sus últimos años, tal es la trayectoria de este surgimiento, que incluye una extraordinaria variedad de fenómenos psicológicos distintos. Empezamos necesitando una llegada (la forma narrativa abstracta); después Godard se proyecta a sí mismo (o su papel de productor-director) en diversos personajes (más precisa-



*Pasión*

mente, formas psicológicas de identificación); a continuación los juegos de palabras abren una dimensión propiamente ricardoliana o simoniana en la que la *«page blanche»* de Mallarmé —¡la pantalla!— conduce a una *«plage blanche»*, a una playa, que es también, en francés antiguo, una *«grève»*, término que significa «huelga», de modo que súbitamente la dimensión de la militancia laboral y de la fábrica se dan, a la vez, en el punto de partida del silencio moderno y en la autonomía de la obra de arte. Finalmente el guión genera su propia metadimensión al volver sobre la realidad de la imagen misma en cuanto imagen de la realidad, y de repente aparece esa zona extraordinaria que es, como ya se ha mencionado, la unión de la metáfora con lo real, el gran galeón a tamaño natural y en tierra firme, los personajes disfrazados, recordando a las antiguas figuras de libro de cuentos que vagaban por los bosques en *Weekend* (1967).

Una metáfora real:[8] este objeto peculiar, calculado para fascinar a la teorización lacaniana más hiperintelectual, no deja de tener cierta similitud estructural con la forma interna de *Pasión*; proyectando su analogía amortrabajo en la estética de lo visual, con cortes y distancias para los que personalmente sólo disponemos del término «alegórico» como signo de una teoría que aún está por construir. Y ésta es la tarea con la que nos confronta *Pasión* como peculiar artefacto significante de un tipo totalmente nuevo que, no obstante, como un meteorito caído del espacio exterior, lleva consigo la promesa y la sugerencia de que captar su estructura —¡como si realmente fuera posible!— llevaría también a captar la estructura de la propia época moderna.

8. Quizá pueda compararse esta metáfora «en lo real» con la idea de *Realsymbol* de Ernst Bloch: «Un símbolo cuyo objeto significado está oculto a sí mismo en el objeto real, es decir, no sólo oculto a la comprensión humana. Es, por tanto, una expresión para lo todavía no manifiesto en el objeto mismo, pero sí significado en el objeto y por el objeto; la imagen humana del símbolo es sólo una réplica que lo sustituye». En *Das Prinzip Hoffnung*. Francfurt, Suhrkamp Verlag, 1959, pág. 188 (trad. cast.: *El principio esperanza*. Madrid, Aguilar, 1977-1979, t. I, pág. 155).

# 4. «Arte naïf» y la mezcla de mundos

Así como apenas puede pensarse en *Mababangong Bangugot* (La pesadilla perfumada, 1977) como paradigma del cine del Tercer Mundo en general, tampoco puede afirmarse que el propio cine del Tercer Mundo sea un espacio en el que deban buscarse modelos de cine alternativo. De hecho incluso el término Tercer Mundo parece haberse convertido en un estorbo en un período en el que las realidades económicas parecen haber suplantado las posibilidades de la lucha colectiva y tanto la iniciativa humana como la política parecen haber quedado disueltas en las instituciones anónimas globales que llamamos capitalismo tardío.[1] La promesa de formas alternativas en el cine de ese período distante que llamamos la década de los sesenta (pero que desde la retrospectiva abarca también los setenta) incluía la promesa de modos de vida alternativos, estructuras colectivas y comunitarias alternativas, que se esperaba surgieran de toda una variedad de luchas contra el imperialismo económico, militar y cultural (y en algunos casos, como China, Cuba y Vietnam por ejemplo, esta promesa coincidía con el proyecto de construcción del

1. Supongo que el eslogan «Tercer Cine» es un intento de cuadrar este círculo y de conservar la intensidad formal del cine político del Tercer Mundo en un período en que su contenido se ha modificado necesariamente hasta el punto de resultar irreconocible. A este respecto véase la excelente colección editada por Jim Pines y Bul Willemen, *Questions of Third Cinema*. BFI, 1989.

socialismo en el Segundo Mundo). Por otra parte, para muchos de nosotros cierto grado de fantasía apoyaba el deseo, entonces llamado tercermundismo, de que las sociedades precapitalistas que habían alcanzado la modernización en los últimos tiempos serían capaces en cierto modo de superar las mutilaciones características de la experiencia del capitalismo en el Occidente industrial y que avanzarían hacia el futuro con cierta originalidad cultural, inspirándose en la existencia de relaciones sociales precapitalistas y colectivas para inventar nuevos tipos de postcapitalismos históricos, ni occidentales ni individualistas.

Este escenario no era nuevo; ya se había planteado en el siglo XIX. El propio Marx se interesó por las posibilidades colectivas del *mir*[2] ruso; pero quienes ponían sus esperanzas en el desarrollo dialécticamente desigual, hallaron la oposición de los mencheviques, más ortodoxos, para quienes el capitalismo y la mercantilización de la fuerza de trabajo tenían que ser completos antes de que se pudiera considerar que el socialismo era una posibilidad práctica. Ahora parece que alguna de estas tesis figuran en la agenda del capitalismo tardío y del nuevo sistema mundial, una vez que la autarquía de los países socialistas y las posibilidades culturales y sociales del Tercer Mundo o zonas postcoloniales parecen haberse evaporado bajo los ácidos requisitos de la modernización y del equilibrio presupuestario (o la Deuda). Sin embargo la «cultura» del Tercer Mundo en sentido estricto la ha absorbido de buen grado la industria internacional del ocio y parece haber ofrecido a las megápolis del capitalismo tardío imágenes vibrantes, a la vez que políticamente aceptables, de pluralismo social.

No cabe duda de que en estas circunstancias el cine del Tercer Mundo —modificado técnicamente desde sus orígenes en el militante «cine imperfecto» (García Espinosa)— ya no nos plantea el mismo tipo de exigencia simbólica que planteaban sus grandes predecesores de la década de los sesenta con su inventiva formal y su fermentación política, cuando la forma era también un asunto extraestético y se esperaba que las películas y su producción tuvieran el efecto de cambiar el mundo. Pero estas exigencias requerían también ser validadas en términos de la originalidad de la propia forma; de modo que el empeño estaba amenazado por dos tipos de fracaso. Podía ser aplastado políticamente, como ocurrió de forma universal en la Latinoamérica de la década de los setenta; o podía fracasar el experimento cinematográfico, o bien ser reabsorbido y cooptado por una corriente principal de un cine ampliado y más ecuménico (o por el clásico Hollywood). Por lo tanto cabe considerar que 1985 fue el momento sintomático, algo así como el fin simbólico de una era, el año en que David Bordwell y Janet Staiger revisaron públicamente los «modos alternativos de práctica cine-

2. Véase Teodor Shanin (comp.), *Late Marx and the Russian Road*, Nueva York, Monthly Review, 1983, en especial los borradores de la carta de Marx a Vera Zasulich y el comentario esclarecedor de Haruli Wada. La discusión de Marx sobre las formas de transición del comunismo al capitalismo en Rusia resulta también inesperadamente sugerente en la coyuntura actual.

matográfica» y llegaron a la conclusión de que ninguno de ellos había conseguido cumplir su promesa:

> Además del estilo de Hollywood, dominante y duradero, apenas ha habido otros modos generales de práctica cinematográfica. [...] Debido a la imitación mundial del triunfante modo de producción de Hollywood [...], generalmente no se han emprendido prácticas opuestas sobre una base ampliamente industrial. No existe alternativa absoluta, pura, a Hollywood.[3]

Su argumentación es muy detallada y convincente; pero como síntoma político o histórico va de la mano de la actual retórica del mercado, en la que se dice que las alternativas a la economía occidental son gravemente imperfectas, contradictorias, fracasadas o inexistentes. En último término lo que está en juego en ambas posiciones (estrictamente postmodernas) es una percepción de la vida diaria o del propio mundo de la vida: la de que, pese a lo que se diga y haga, este mundo concreto de la vida es en cierto modo *natural*, que los intentos de vivir de otra manera están equivocados (o son ocasiones para una violencia estrictamente utópica), que nuestros valores sociales exigen un «realismo de la representación» (de tipo Hollywood o de mercado) que es un reconocimiento desengañado de la perennidad del *statu quo*. (También pueden hallarse equivalentes de estas posiciones estéticas, económicas y sociales en todos los demás niveles de la vida social contemporánea, como el psíquico y el sexual, el penal o el institucional.) Resulta que la denominada crisis del marxismo más bien significa la muerte del anarquismo y de su espíritu utópico. Por supuesto que ni las quejas ni la recuperación de sus ideas serán capaces de revivirlo; las observaciones precedentes intentan más bien caracterizar rasgos del ambiente intelectual en el que hoy vivimos todos, con la intención de determinar nuestra «situación actual».

En esta situación necesitamos inventar algunas preguntas nuevas que formular al cine del Tercer Mundo y al Tercer Mundo en general como último espacio social que nos queda para buscar alternativas a la vida cotidiana y las relaciones sociales del capitalismo de las grandes corporaciones. Sin duda es de temer que el Occidente haya conseguido destruir los movimientos políticos radicales del Tercer Mundo con tal éxito que en su lugar sólo hayan quedado las estériles pasiones del nacionalismo y el fundamentalismo religioso (y en ese sentido, como he afirmado en otro lugar,[4] ambos pueden contarse irónicamente entre las formas actuales de lo postmoderno). Por otra parte «al-

3. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, 1985, págs. 381-385 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996). Para un intento de redefinir previamente este tipo de alternativa, véanse también los artículos de Teshome Gabriel en *Questions, op. cit.*

4. Véase mi *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC, Duke University Press, 1990, págs. 386-391 (trad. cast.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991).

teridad» es un concepto característicamente tramposo y estéril; en cuanto al lema de la «diferencia», aunque impecable políticamente en todos sus significados obvios, es también formalista y carece de especificación social e histórica concreta; y cuando la tiene, suaviza su perfil y se presta a la consabida celebración tardocapitalista del pluralismo multicultural. (En una palabra, posee toda la ambigüedad de un valor esencialmente liberal, en vez de radical.)

Tengo la impresión de que nuevas formas de arte político —si no un arte político postmoderno, al menos un arte político dentro de la postmodernidad— están a punto de surgir en el área general de la didáctica. Al debilitar las antiguas formas de autonomía estética, al romper las barreras, no sólo entre cultura superior e inferior, sino también entre lenguaje literario y otros tipos de discurso, al disolver lo ficticio en todo un mundo inmenso de representaciones y espectáculos visuales que se convierten en tan reales como cualquier referente, la situación postmoderna ha liberado, quizá involuntariamente, nuevas posibilidades y sobre todo ha permitido usos nuevos y diferentes del objeto artístico, debido a la heterogeneidad de sus contenidos, algunos de ellos «intrínsecos» en el tradicional sentido estetizante y otros «extrínsecos» en sentidos que van mucho más allá de las tradicionales concepciones del *collage*, del montaje, del *cinéma vérité* o de la página de ficción en el periódico. Como señaló un agudo observador, no tenemos nada en contra de aprender cosas (hechos, recetas, historia) de libros postmodernos o incluso de novelas postmodernas, lo que supone una impureza lectora hasta ahora tabú y ajena a la práctica de los clásicos de la tardomodernidad. Una vez que se ha redefinido la lectura en la teoría contemporánea, quizás haya llegado el momento de reestructurar también nuestra concepción del aprendizaje. Si la fantasía es epistemológica, como ha argumentado Deleuze en el *Anti-Edipo*, más aún, si la propia narrativa es una forma de conocimiento, entonces es obvio dar el siguiente paso y aplicar sistemáticamente las energías de estas actividades hasta ahora irracionales a objetivos cognitivos. La concepción de la cartografía cognitiva que he propuesto en otro lugar,[5] pretendía incluir también esta posibilidad y ser tanto prescriptiva como descriptiva. Esta idea tiene la ventaja, al menos desde mi punto de vista, de incluir el contenido concreto (imperialismo, sistema mundial, subalternidad, dependencia y hegemonía), además de incluir necesariamente un programa para un nuevo tipo de análisis formal (ya que está constituido principalmente por el dilema de la propia representación). Aun cuando se trate de un instrumento exclusivamente retrospectivo y analítico —crítico e histórico más que teórico y productivo—, se puede juzgar de la «cartografía cognitiva» por sus resultados y descubrimientos. Pero una vez se afirma que es una actividad de sujetos individuales y colectivos en general (he intentado relacionarla estrechamente con la clásica redefinición de ideología hecha por Althusser), resulta obviamente alentador descubrir que el concepto de cartografía se confirma por medio de la producción artística consciente y encontrar algunas obras nuevas que,

5. *Ibíd.*, págs. 50-54 y 409-417.



*Mababangong Bangugot*

con solitaria sensibilidad, parecen haber concebido la vocación misma del arte, así como la de intentar nuevas cartografías geotópicas.

Éste es pues el interés de *Mababangong Bangugot* (que subsume sus muchos otros y ricos intereses): que la cartografía y la circunnavegación tienen un significado especial para este director de cine, lo cual queda documentado por su proyecto más reciente (hasta donde sé, no terminado en el momento en que redacto este texto), cuyo tema es el mismo hecho y la invención de la circunnavegación. *El esclavo de Magallanes* (titulado también *Memorias del superdesarrollo*, título que, como veremos, iría bien asimismo para todas las películas de Kidlat)[6] es una reconstrucción basada en la hipótesis de historiadores contemporáneos según la cual el esclavo que Magallanes compró en Sevilla, pero que fue capturado en el archipiélago indonesio, pudo hablar una lengua no muy diferente del actual tagalo; si es así, probablemente fuera originario de lo que hoy es Filipinas y, dado que Magallanes murió en la isla de este archipiélago Mactan, su esclavo fue el primer hom-

6. Kidlat presentó algunos esbozos del proyecto en «Challenge of Third World Culture», una conferencia celebrada en septiembre de 1986 en la Universidad de Duke, organizada por Charles Bergquist, Ariel Dorfman y Masao Miyoshi. Véase también la entrevista que Loris Mirella hizo a Kidlat en *Polygraph* 1 (1987), págs. 57-66 (que incluye un valioso artículo de Mirella sobre *Mababangong Bangugot*). El distinguido crítico de cine filipino Isagani R. Cruz sólo pudo encontrar dos breves alusiones a Kidlat (como realizador «experimental») en la crítica reciente filipina, que parece orientarse sobre todo hacia el análisis de la producción comercial nacional. Aunque Tahimik sigue siendo desconocido para el gran público de Filipinas, es admirado por los jóvenes intelectuales «como modelo de lo que se puede hacer de forma individual y sin el reconocimiento nacional» (Cruz, correspondencia personal).



*Mababangong Bangugot*

bre que dio la vuelta al mundo. No es preciso decir que el propio Kidlat hace el papel del esclavo.

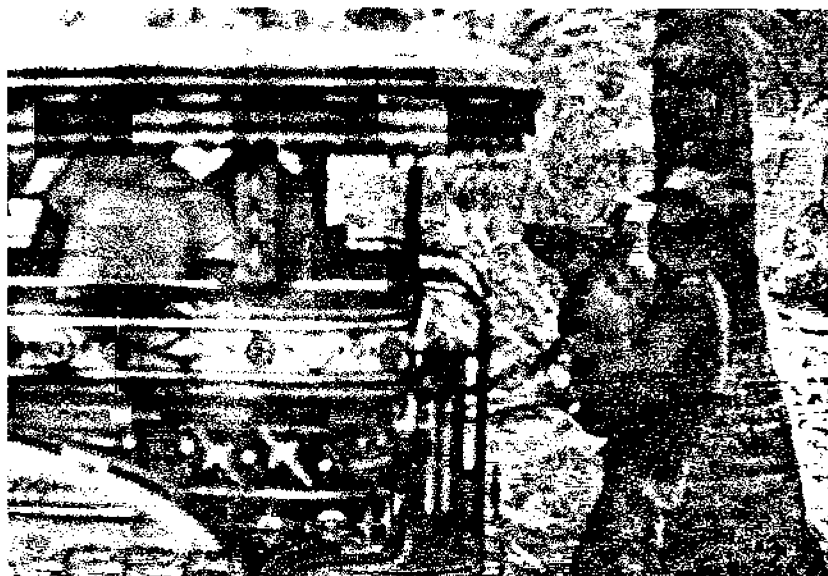
Kidlat Tahimik es, en primer lugar y sobre todo, un payaso: algo muy poco frecuente, que indica su afinidad cinematográfica con Chaplin o Jacques Tati y subraya su esencial distancia respecto de todos los directores de cine contemporáneos, tanto en el Tercer Mundo como en Hollywood. El cine filipino tiene una vibrante tradición de realismo social; el fallecido Lino Brocka fue sólo el más famoso de una serie de directores capaces de extraer sus inconfundibles recursos de esta situación nacional en la que una aglomeración arquetípicamente urbana se relaciona interna y externamente con un idílico campo tropical, en el que subsisten formas anteriores de vida rústica. Además la producción de todos ellos proviene de por una tradición larga y persistente de revueltas y guerrillas. Cualesquiera sean sus políticas y mensajes concretos, la coexistencia de producción artística y lucha política no puede sino ser estimulante y fértil para la primera (y quizá también para la segunda).

En *Mababangong Bangugot* Kidlat hace el papel de un conductor de *jeepney* —los *jeepnies* son *jeeps* reformados y pintados de colores vivos que funcionan como autobuses y, en este caso, son el medio de transporte que enlaza la aldea con la metrópolis— que, entusiasmado por el alunizaje de los Estados Unidos, ha organizado un club de fans de Werner von Braun entre los niños de la aldea. Cuando consigue ganar un viaje a París para ver la modernización por sí mismo, se da cuenta de que los viejos mercados han sido demolidos y suplantados por horribles supermercados de hormigón. que no dejan de guardar cierta similitud con las centrales nucleares.

Al final pierde su entusiasmo por la tecnología occidental y, de regreso a casa, recuerda el martirio de su padre, a quien mataron los soldados norteamericanos durante la ocupación de Filipinas. Pero este relato no hace sino prestar una errónea apariencia de unidad narrativa a una serie de episodios y *gags* (que recuerdan la original concepción del «montaje de atracciones» de Eisenstein).

En cuanto a la política, el filme, montado casi una década antes de la caída de la dictadura, sólo contiene algunas alusiones discretas al poder estatal en forma de uniformes de policía o militares en los extremos de la imagen. Lo que pretendo argumentar ahora brevemente es que la importancia de la producción de Tahimik para la situación contemporánea (o postcontemporánea) reside precisamente en su modo de evitar lo político en favor de lo económico y la temática del poder en favor de la de la cosificación. No obstante en esta película sigue habiendo un sustituto y un «lugarteniente» *(tenant-lieu)* fundamental del dictador ausente y de su régimen; algo así como la referencia definitiva que, por una peculiar inversión alegórica, es llamada a sustituir el significante y a representar de algún modo un fenómeno que era su propio efecto y expresión secundarios, asumiendo su lugar (hemos argumentado ya en este libro, sobre todo en la primera parte, que la fuerza de la alegoría parece depender simplemente de su carácter indirecto y del desplazamiento sistemático de un nivel a otro). En este caso el «sustituto» alegórico es de hecho el imperialismo americano (causa y origen del régimen de Marcos), inscrito en forma mítica, como mostraré a continuación, en la persona del pa-

*Mababangong Bangungot*



dre asesinado. Pero esta inversión alegórica característicamente vuelta sobre sí y autorreferencial permite a la película el paso crucial del imperialismo como dominación cultural en un sentido mediático mucho más contemporáneo. Lo significativo de este paso es que establece un vínculo —o «puente», por utilizar el propio lenguaje simbólico de la película (véase *infra*)— entre poder y cultura sin asimilarlos entre sí al modo ontológico propio de la teoría del Primer Mundo, que siempre se siente obligada a «decidir» cuál de los dos viene primero y dónde debe situarse la instancia fundamental o dominante. En los ritmos episódicos de Tahimik estas dos realidades se mantienen autónomas, y simplemente aparecen yuxtapuestas, una al lado de la otra o consecutivas, sin que la propia forma o las perspectivas narrativas y causales sugieran ninguna prioridad determinada.

En cuanto a las credenciales políticas fundamentales de Kidlat, cabría pensar que están aseguradas por su segunda película, *Turumba* (1983), que ofrece una demostración casi de manual de cómo penetra el capital en una aldea tradicional, transformando las relaciones colectivas mediante el mercado y las relaciones monetarias. Es un proceso que está simbolizado por el impacto del «nexo del dinero» en el ritual religioso que da nombre a la película y gira en torno al cambio que supone la producción de mercado para el músico que tradicionalmente se hace cargo de ese acontecimiento anual. Se trata de un festival en el que, a diferencia de lo que ocurre en sociedades modernas, la cultura y la religión todavía no se han disociado, y cuya belleza todavía pueden vislumbrar y reconstruir lejanamente, mediante cámara interpuesta y a través de su lenguaje documental los espectadores turistas que son el público occidental de esta película. Por lo tanto, aquí ya pueden enumerarse los elementos formales que se hallarán más ampliados y desarrollados en *Mababangong Bangugot*: un simbolismo secundario señalado como tal y la cooptación que supone admitir y subrayar ostentosamente la poca autenticidad del espectador occidental y del espectáculo turístico. Aquí la artesanía es el vehículo de lo que nunca cambia y sin embargo ha cambiado ya de forma irrevocable hasta hacerse irreconocible. A una alemana del ramo turístico le gustan algunas de las decoraciones que se utilizan en el festival y encarga que le hagan más. Así pues la familia y luego la aldea misma deben dedicarse a la progresiva producción en masa de estos artículos, que finalmente destruyen el tiempo cíclico o ritual del pueblo y hacen que el organizador no vuelva a utilizarlos en el festival, del que procedían estos objetos. Incluso la crudeza de la ironía final —como recompensa el fabricante y su hijo viajan a Europa, a las Olimpiadas de 1972 de Munich, el Tercer Mundo visitando al Primero en el preciso momento en que éste va a resultar violentamente impactado por aquél es coherente con la estética de Kidlat, que prefiere un ademán en la dirección al lenguaje y la representación (y que por lo tanto debe designarse como tal) a lo aparentemente logrado y que por esta razón puede ser tomado equivocadamente por lo real.

Lo que hay de real en la última película es la evidencia histórica de los efectos destructivos de una nueva economía del dinero. De hecho hace «mu-

cho tiempo» que hubo sociedades más «modernas», ahora olvidadas, salvo en la forma de eslóganes vacíos («la penetración del capital») que se convierten por sí mismos en estereotipados, ya que perviven sin significado experiencial. Pero *Turumba* no intenta reinventar esto ni volvernos a colocar imaginariamente como sujetos de una situación concreta de alteridad en la que pudiéramos recapturar fugazmente este evento históricamente único. Ni siquiera recurre al talante histórico; su radical alegría tampoco es una cuestión frívola o reconfortante sino el rostro de una indiferencia esencial, el glacial desdén de la farsa ante el destino de los sujetos individuales, la alegre máscara que cubre un rechazo estoico de la complicidad con la vida y la muerte del yo. Por lo tanto lo que hace *Turumba* no es celebrar la antigua catástrofe de forma benjaminiana o historicista, ni representarla con la inmediatez de la novela histórica, sino tan sólo señalar sin más su existencia como un hecho: lo habéis olvidado, no os acordáis de cómo era, ni siquiera recordáis si ocurrió; pero todavía está ahí, en alguna parte, sucediendo de una u otra forma, ¡tanto si lo recordáis como si no! Este peculiar *deixis* —en este caso es un fenómeno en el más rico sentido filosófico del término: no importa lo que pienses, simplemente está ahí— demuestra tener desacostumbradas potencialidades pedagógicas o didácticas de un tipo que acaso podríamos llamar postbrechtiano. Y supone una relación parádojica con el público y el espectador debido a su propia indiferencia ante ellos.

Lo incisivo y la sencillez de la demostración de *Turumba* es incompatible sin embargo con la riqueza de *Mababangong Bangugot*, que no sólo nos lleva a Europa, sino que nos pasea por las metrópolis del Tercer Mundo. De

*Mababangong Bangugot*







*Playtime*

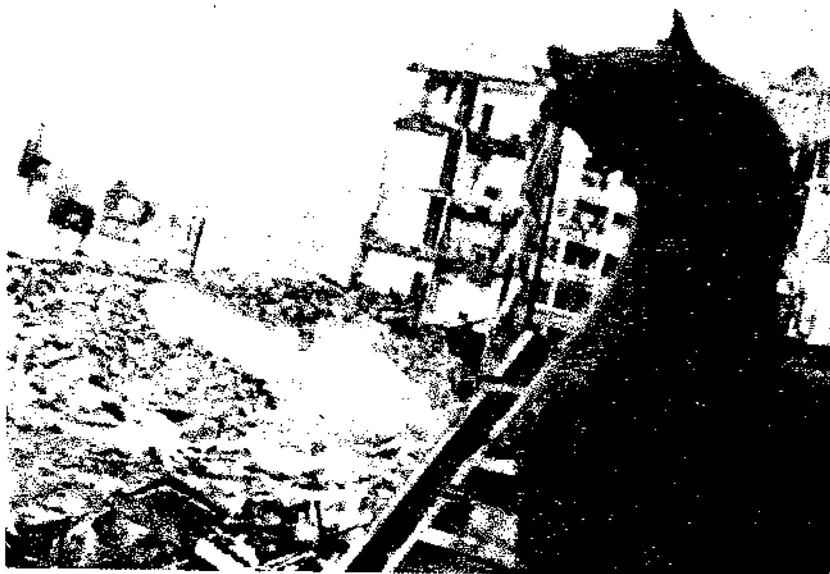
forma significativa Kidlat no aparece en esta segunda película, más rural, algo que debe de haber decepcionado a quienes vieron la primera, en la que las cualidades epistemológicas del payaso se movilizaron totalmente y funcionaron en un entorno adecuado. Como deja claro una película de este tipo, la movilización de este mundo objeto requiere cierta resistencia; sus exteriores tangibles se prestan a la exploración y articulación mediante la elasticidad del cuerpo del payaso. La gran ciudad de Chaplin y de forma aún más dramática el París ya prácticamente postmoderno, el París gaullista *société-de-consommation* de *Playtime* de Tati (Playtime, 1967) —en el que la torpeza del protagonista provoca la inhumana fealdad de los muros de vidrio y los decorados, como dos superficies que lentamente empiezan a inclinarse una sobre otra— empiezan ya a sugerir las afinidades electivas entre el payaso



*Mababangong Bangungot*

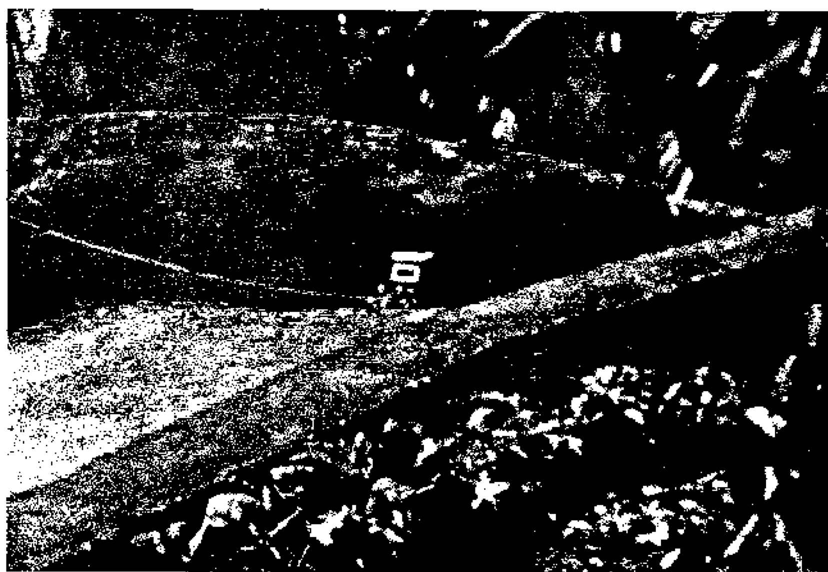
moderno y la modernización urbana: las máquinas de Kidlat y sobre todo su *jeepney*, pero también la moderna Europa de la OTAN y del Mercado Común, las urbanizaciones que se extienden desde Manila hasta los pueblos, pero también desde los antiguos Estados nacionales europeos pasando por las nuevas uniones aduaneras y zonas de comercio internacionales. Me da la impresión de que ningún escritor o director de cine europeo o del Primer Mundo habría podido contar esta historia, ya que se parece demasiado fatalmente a las historias modernizadoras de una época anterior, ahora anticuada, en las que se detectaba torpemente la mercantilización por el aparato *libidinal* naturalista y los bienes de consumo, los campesinos y las prostitutas eran zarandeados de una a otra parte en las narrativas de Dreiser o Zola. Estos materiales se transmiten ahora a través de encuestas, tratados sociológicos, documentales y previsiones económicas. Representaciones elegantes en el más caro estilo televisivo transformarían fatalmente estos *ejemplos* en la expectativa de una tesis en suspenso, inquietando así a un público espectador ya incómodo. Sólo un modo de representación que no resulte incómodo por su torpeza podría dar cabida a tales desarrollos sociales. Las películas caseras de Kidlat los manejan realmente muy bien, como un suplemento o subproducto que nos permite reflexionar sobre nuestra propia incomodidad genérica, del mismo modo que Brecht pensaba que su audiencia debía dedicar cierto tiempo a rumiar el significado de las acciones representadas en una obra.

Lo mismo cabe decir del contenido conceptual o filosófico de esta obra,



*Mababangong Bangugot*

que se podría suponer «resuelto» de forma muy distinta de como lo hace, según sea la estética de cada cual. La «mediación», por ejemplo, se designa aquí simbólicamente mediante la imagen de un puente, y en concreto de los puentes de piedra del pueblo, pequeños y de perfil curvo, sobre los cuales pasan trabajosamente vehículos reales y de juguete. Como «concepto» tiene algo que ver con la relación entre estadios culturales (Tercer y Primer Mundo), entre los «niveles» de la propia vida social, sin excluir la episódica heterogeneidad de esta película que pasa bruscamente de la tecnología al trabajo, del arte a la política, de la antropología al aburguesamiento sin disimular las huellas, sin suavizar las «transiciones» (los puentes): y lo mismo sucede entre el pasado y el futuro o entre el confinamiento y la libertad. En una obra figurativa todas estas torpes transiciones se deberían haber disimulado por un argumento verosímil junto con un trabajo de cámara naturalizado lo más fascinantemente posible. En Eisenstein las intersecciones de esos lazos, rebautizadas como montaje en todos los sentidos del término, se transformarían por la violencia y el decisionismo en poderosos eslóganes y declaraciones, relaciones concretas convertidas por arte de magia en modelos «dialécticos». Por su parte en Godard, que en adelante funcionará como el paralelo más esclarecedor en el primer mundo para repensar a Kidlat, la mediación concreta se proyectaría en la pantalla como un problema abierto: imagen y texto una junto a otro, el problema inconmensurable, irresoluble, pero también irreprimible, pretexto para cavilar una y otra vez sobre antinomias que, repetidas con la suficiente frecuencia, parecen convertirse en «temas» de un tipo literario anticuado.



*Mababangong Bangugot*

Pero también los «puentes» de Tahimik parecen temas en el sentido más anticuado de símbolos (más que motivos teóricos, como los que sirven de apoyo a las películas de ensayo de Godard). La propia naturaleza arcaica de estas figuras es de hecho lo que los salva; porque aquí y en el arte *naïf* en general la distancia entre la imagen y el significado pretendido queda patente tan inocentemente como en el dibujo de un niño o de un esquizofrénico. Por lo tanto este tipo de símbolo es tan pre-representativo que coincide con la mayor insistencia postmoderna y postestructural en la arbitrariedad del signo y la naturaleza esencialmente alegórica del símbolo, la insalvable distancia entre figuración y significado, la imposibilidad de representación acabada, la generación de más y más texto a partir de la sincopación insincronizable entre el significante y su significado. En este caso la imagen de postal del puente nos introduce además en el puro espacio: el espacio de la aldea y luego el espacio del puente o el transporte entre la aldea y Manila, representado por el *jeepney* que transporta pasajeros de un lado a otro. A la larga la perspectiva se amplía, no se trata simplemente del puente entre la Tierra y la Luna (junto con los clubes de fans de Werner von Braun que lo celebran), sino de ese otro puente más tangible que más adelante cruzará el protagonista, de Asia a Europa, desde el Tercer Mundo al Primero y vuelta atrás, de Manila a París (y de París al Rin) y desde un presente filipino a un pasado parisino tradicional, que a su vez se ve destruido por su futuro en el Mercado Común. Todos estos espacios se hallan en constante descomposición y modernización, incluyéndose entre sí heterogéneamente, de modo que la

progresión narrativa se hace impensable, excepto como viaje en autobús, y aprendemos a sustituirla por la serie discontinua de exhibiciones espaciales que podría ofrecer una colección de instantáneas o el viejo espectáculo de variedades implícito en la forma de *gags* de payaso (ese «montaje de atracciones» de vodevil del cual, como he comentado, se deriva en último término, a su modo muy diferente y característico, la teoría y la práctica de Eisenstein). Creo que existe una fábula oculta en esta concreta colección de episodios: el movimiento de desilusión es el que conduce desde el primer entusiasmo por las tecnologías occidentales —la conquista de la Luna, los clubes de fans— hasta su definitiva renuncia tras la experiencia del Primer Mundo real. Pero el significado de esta renuncia es ambiguo, como argumentaré en seguida.

Sin embargo la forma heterogénea de la secuencia es en sí tan distinta de aquel cine radical celebrado por el Primer Mundo como lo es el realismo mágico latinoamericano del surrealismo europeo que le precedió; y por la misma razón, es decir, porque la heterogeneidad está inscrita previamente en el propio contenido. En el cine del Primer Mundo (en Godard, por ejemplo) esto estaba previsto que ocurriera no sólo mediante la transformación de realidades en sus propias representaciones —de modo que ya no nos encontremos ante una persona baziniana sino ante una fotografía o imagen de esa persona— sino ante todo mediante esa inconmensurabilidad entre las diferentes representaciones o textos que Occidente siempre parece vivir en función de una u otra crisis de relativismo. Pero los relativismos occidentales —por internamente discordantes y contradictorios que fueran— siempre han parecido tener lugar dentro de cierta esencial homogeneidad de clase. Las erupciones más dramáticas de alteridad —por ejemplo de raza o género— siempre parecían acabar reduciéndose a conflictos internos de una esfera cuyo otro exterior o verdadero eludía toda representación. Y esto es así virtualmente por definición, pues desde el momento en que un pensamiento o impulso de este Afuera irrepresentable entra en el campo del pensamiento o del discurso, ya habrá sido representado y, como en adelante «nos» pertenece, ya no podrá seguir siendo verdaderamente otro o nouménico.

Se trata de un dilema al que todo artista coherente del Primer Mundo debe enfrentarse a su manera única y peculiar, pero que el maoísmo de Godard puede servir al menos para dramatizar de un modo coherente, ya que tiene la ventaja de incluir en sí el plano formal. Su misma obsesión por la oposición entre imágenes y palabras seguramente ya es, si no una repetición sí al menos un preludio de la dialéctica del adentro y del afuera que, por lo menos durante un tiempo, el maoísmo estaría llamado a resolverle. *«Juste une image»*, la famosa inversión acompañada de una insistencia extrañamente defensiva en la inverosímil proposición de que las imágenes no pueden mentir, sugiere como mínimo una estrategia múltiple en la que la nostalgia de un mundo visual sólido, limpio de las ambigüedades del lenguaje, pueda coexistir con la posibilidad de interrumpir lo visual y sus ilusiones en

múltiples lenguajes externos a lo visual, que problematicen incesantemente sus mensajes y recreen simbólicamente un afuera que amenaza en todo momento con vulnerar la seguridad de la mónada visual.

Así pues, el «método» de Godard es escenificar sus heterogeneidades de forma estática —dentro de la imagen en vez de, como hace Kidlat, entre los segmentos narrativos— hasta el punto de arrancar la imagen auditiva de las icónicas. Esto se hace no para revelar cierta realidad más «natural» tras esos planos formales, como fue la estrategia de la revolución burguesa del siglo XVIII, ni para transformar su inconmesurabilidad en un nuevo tipo de lección de historia, como en Brecht, sino para exacerbar una especie de dialéctica negativa, una intensificada y frustrada conciencia de los simulacros en los que nos encontramos inmovilizados y hechizados. El «maoísmo» no puede ofrecer el mismo tipo de respuesta a este dilema ni tampoco puede generar el mismo tipo de lección dialéctica que el Gran Método de Me-ti, que permite a Brecht la pausa provisional, el fin provisional de sus obras didácticas. El maoísmo momentáneo que aparece en Godard (en *La Chinoise,* 1967) se degrada inmediatamente al estatus de un tipo nuevo de imagen por derecho propio y libera un nuevo torrente de iconografías degeneradas. En cuanto al amplio horizonte global que un tiempo prometió y representó en el Primer Mundo, esta burguesía de vuelta a la barbarie y el canibalismo apenas dispone de tiempo para oír sus acentos distantes salvo en aquellos momentos en que un Tercer Mundo interno aparece en carne y hueso en la persona de los trabajadores inmigrantes, como los famosos basureros africanos de *Weekend*, que recitan a Lenin y Fanon ante los perplejos refugiados blancos de clase media de un mundo que avanza hacia el Apocalipsis.

Los grotescos europeos de Kidlat parecen filipinos disfrazados, disfrutando de su papel como imperialistas norteamericanos o mujeres de negocios alemanas, algo que seguramente resulta más catártico para ellos que para los africanos o palestinos de Godard. En cuanto a la lección fundamental de esta comparación, seguramente consiste en la radical asimetría entre esas dos situaciones, que no son simples inversiones la una de la otra. Lo que el Primer Mundo piensa y sueña del Tercer Mundo no puede tener nada en común, formal o epistemológicamente, con lo que cada día tiene que saber el Tercer Mundo respecto del Primero. La dependencia conlleva la posibilidad de conocimiento; la dominación, la del olvido y la represión, si bien conocimiento no es lo contrario de olvido ni dominación es lo contrario de opresión.

Del mismo modo el pueblo, a medida que se amplía y va incluyendo Manila y después París y la propia Europa, es un tipo de espacio muy diferente del que —exactamente idéntico y capaz de solaparse en el mismo mapa— se extiende desde París y Europa hasta envolver Filipinas, Manila y, en último término, el propio pueblo. Es lo mismo que Alejo Carpentier daba a entender en su definición fundamental de lo «real maravilloso»* hace años, cuando

* En español en el original. *(N. de T.)*

observó que el surrealismo expresaba un ansia de heterogeneidad y descosificación en el Primer Mundo, mientras que el rasgo superficialmente similar en la literatura latinoamericana llamado realismo mágico surgía del hecho objetivo del desarrollo desigual del propio mundo postcolonial de los objetos. En éste, la coexistencia de estratos de tiempo social, desde las costumbres más modernizadas hasta los modos de pensamiento campesino más antiguos, persisten juntos en el presente latinoamericano; su caótica yuxtaposición se detecta inmediatamente en la superfice de su registro, donde la experiencia no mercantilizada se derrama de forma más rica que en los datos doblemente mercantilizados de una realidad mucho más estandarizada y uniforme, propia del capitalismo tardío, que ya ha sido procesada en la vida diaria antes de que la procesen por segunda vez los medios que controlan su representación.

Por otra parte ambos tipos de realidad social tienen su otro ausente, que sería abusivo nombrar con la misma palabra, «el cuerpo», ya que incluso este polo de la organización de la experiencia es radicalmente distinto en las dos economías y en las dos culturas. Sin duda en ambas el cuerpo es lo que garantiza la experiencia individual como su forma concreta más evidente, un lastre del imaginario social, esa individualidad última que asigna su lugar a los estratos de lo general y abstracto, de lo universal o colectivo. Pero en Occidente el empobrecimiento colectivo de la experiencia determina una especie de frenesí y desesperación con los que una obsesión casi patológica bus-

*Mababangong Bangugot*





*Mababangong Bangugot*

ca las promesas del último estrato corporal. Se podría hablar de una reducción al cuerpo, cuyas formas más sintomáticas serían la pornografía y la pornoviolencia, siempre y cuando no se las entendiera con un ingenuo moralismo, sino antes bien se reconociera en ellas profundas verdades históricas de nuestra experiencia social y características primordiales de nuestra específica ontología social. Las explosiones gratuitas de violencia y escándalo en Godard —desde la abolladura y el destrozo de coches hasta el canibalismo de *Weekend* y la presencia aparentemente gratuita de la prostitución en toda su obra que, al modo de Baudelaire, Simmel y Karl Kraus, vincula sistemáticamente con el arte, la representación y el exhibicionismo, la infinita sed de promotores financieros— intentan, si no dominar, cuando menos tomar nota de esta función del sustrato corporal.

Tanto si la cultura del Tercer Mundo es en general más reticente con respecto a la experiencia corporal como si no —acaso sería mejor decir que no parece incentivar del mismo modo el consumo de simulacros de lo corpóreo y de lo psicológico—, no cabe duda de que *Mababangong Bangugot*, al haber concentrado este tipo de inversión libidinal en la figura misma del payaso, no se interesa del mismo modo obsesivo por las superficies, las texturas y la microrrepresentación de los poros del ser. Tanto más importante resulta en este contexto localizar la inscripción del cuerpo en un lugar muy diferente, a saber en el ritual. ¿Cómo responder si no a la gratuita y escandalosa irrupción de los dos impactantes episodios de circuncisión y parto que extraña y arbitrariamente destacan en este texto, por lo demás humorístico, con

toda la estridente incoherencia de los disparos de Stendhal en un concierto? En Stendhal (y en el período en que Napoleón sentenció que la política es el destino) suponían incursiones de lo político en el dominio de lo social y de lo que aparentemente era la vida privada. En este caso señalan una intersección similar, en la que, sin embargo, lo colectivo ocupa los grandes ritmos biológicos por su intersección con las vidas individuales.

En efecto no parece casual que la que se suele considerar la primera novela africana en francés, *Batouala*, del escritor caribeño René Maran, Premio Goncourt de 1921, gire también en torno a un cruel ritual de circuncisión. Es evidente que Kidlat Tahimik no puede apoyarse en un realismo que representa hábitos sociales aún vigentes ni siquiera se puede pensar que su circuncisión fantástica refleje elementos del tipo de cierta cultura indígena en el momento de su eclipse. Se puede pensar que esta violencia corporal no existencial es algo así como una máscara con la que ambas obras apuntan, con cierto *ressentiment* irónico, hacia el público *voyeur* del Primer Mundo, del Premio Goncourt o de los festivales de cine, en la medida en que recibe con avidez estas muestras supuestamente auténticas de alteridad geotópica.

Sin embargo, esta interpretación no es incoherente con otra: que en este tipo de alteridad —en los estilos que evocan la etnicidad, que nutren los estereotipos y avivan los diversos racismos tanto como las diversas celebraciones de identidad colectiva— la última instancia sería en cierto modo la fantasía de una alteridad religiosa. Desde este punto de vista la religión sería poco más que cierto punto central de alteridad en las relaciones colectivas —los espejismos e ilusiones ópticas— que se establecen entre los diversos grupos. De este modo la religión, en este caso más profunda que el propio cuerpo individual, se convierte en lo sucio de la otra *ethnie*; pero, en cuanto cualidad o esencia fantasmagórica, sólo puede comprenderse a través de sus prácticas y rituales foráneos. Al nivel inconsciente más profundo todas las culturas extranjeras se imaginan en cierta medida como religiones, como tipos concretos de abominación y superstición. Pero, por esta misma razón, cuando trato de reafirmar mi propia identidad cultural imaginaria, sólo dispongo de los arreos de la «religión», galas de las que no puedo estar convencido durante demasiado tiempo sin que ello suponga cierto fanatismo.

Sin duda la estructura episódica de la narrativa de *Mababangong Bangugot* despoja a estos rasgos de sus implicaciones más alarmantes. No obstante tales rasgos se relacionan en último término por débilmente que sea, con la tentación interpretativa de una especie de nacionalismo cultural que discutiremos al final. Por otra parte estos dos episodios gratuitos de dolor corporal sirven simplemente para anclar o fundamentar la secuencia de *gags* que —como en toda farsa clásica, ya que en último extremo tiene que ver con el propio cuerpo— debe insistir en transmitir el trompazo, el dolor punzante del pie con gota, la mordedura de las expertas pulgas o el quebranto de la paliza.

Por lo tanto ha llegado el momento de prestar más atención a la forma en sí y a los contenidos que la determinan, algo a lo que en un principio nos po-

demos acercar mejor de forma negativa, pues toda ley genérica tiene tanto que ver con evitar las reacciones, preguntas, interpretaciones y actitudes receptivas equivocadas o inadecuadas como con producir las «correctas». En este caso parece evidente que *Mababangong Bangugot* se plantea al menos un dilema genérico fundamental: cómo prevenir que sus segmentos degeneren en ese interés turístico que sin duda es su otro polo genérico y el contenido de su forma y es que esta película constituye nuestro recorrido turístico por Filipinas e incluye el recorrido turístico de Kidlat por Europa; por tanto, para que las imágenes no se plieguen simplemente en sus propios estereotipos, afirmándose a sí mismas como realidades, debe mantenerse abierta una distancia entre los contenidos y lo que los representa. Esto último debe ser designado incesantemente como forma arbitraria por derecho propio, debe apuntar a sí mismo, y el hecho del recorrido turístico en cuanto forma debe convertirse en una parte del contenido de la película incluida en el tema.

Si, por una parte, la tendencia al recorrido turístico amenaza a esta obra, por otra le espera la desintegración en la farsa total y en los *gags* cómicos. El personaje del payaso y la consecuente estructura vodevilesca de números discontinuos motivan la estructura episódica de la película —una estructura tan pretendida como necesaria—; pero esta motivación no puede sino ser débil. El proyecto de Tati (en *Playtime*) puede dar cabida a una serie infinita de situaciones cómicas; pero en este caso la risa debe permanecer de algún modo dentro de la película, como sucede en el caso de la alegría de los miembros del club de fans de Werner von Braun, niños de pueblo a quienes el personaje de Kidlat ha reunido a su alrededor como figurantes y como apoyo a su candidatura en el concurso internacional de eslóganes para describir el lanzamiento de una nave espacial a la Luna. El sentimentalismo narcisista de Kidlat es sin duda una de las maneras en que se desactiva esta tensión formal: somos libres de atribuir nuestra diversión indistintamente a la «situación objetiva» o a lo absurdo de sus protagonistas. Sin embargo cabe aún otra solución, que consiste en reconvertir el propio recorrido turístico en algo así como una foto de familia, con nuestra convicción de que los planos del pueblo y de sus habitantes se les mostrarán para que éstos los analicen y valoren, y se recibirán de acuerdo con las normas del realismo ingenuo. Así los niños del pueblo transforman la tímida foto del pasaporte de Kidlat en la figura de un perro sonriente. Por otra parte los planos de «Occidente» presumiblemente volverán a proyectarse en el pueblo, donde, como se puede suponer, la presencia de Kidlat en ese decorado exótico ha sido igualmente aclamada. En otras palabras, la película incluye a su espectador (o narrador) dentro de ella misma. Realizada evidentemente para un público (o festival de cine) del Primer Mundo, precisa también que su audiencia del Primer Mundo mire a la vez por encima del hombro de un público del Tercer Mundo, o a través de un punto de vista «implícito», sin nada de ironía en el sentido occidental. Aquí el recorrido turístico se rescata y transforma no por metamorfosis en la gran imagen espacial de Occidente (como es el caso, por ejemplo, en el famoso



*Mababangong Bangugot*

documental sobre China de Antonioni) sino mediante la regresión a cierto nivel primario y más primordial de las primeras formas de la fotografía, la foto instantánea de familia o la película casera, el asombro ante la pura reproducción y el reconocimiento en ella. De este modo la dialéctica Primer Mundo/Tercer Mundo se inscribe en la película en su propia forma y en la estructura de su visualización; al mismo tiempo la estética de Kidlat coincide con toda una gama de proyectos occidentales vanguardistas o experimentales en los que la película casera, el uso de la cámara no profesional y no institucional, se convierte simbólicamente en la huida utópica de la cosificación comercial.

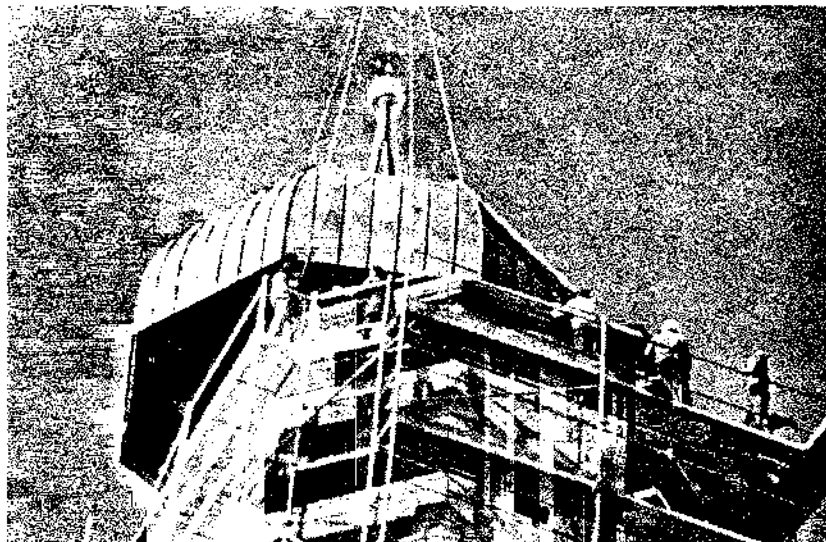
Como he empezado a sugerir anteriormente, la diferencia está en que esta película en concreto posee un mensaje y pretende transmitir una lección ideológica que resulta molesta, si no inconcebible, para los realizadores realistas del Primer Mundo. Del mismo modo que *Turumba* se propone ilustrar los estragos de una economía monetaria, también *Mababangong Bangugot* puede interpretarse como una posible ilustración para un libro de texto del tipo clásico: «La constante revolución de la producción, la ininterrumpida alteración de todas las condiciones sociales, la perpetua incertidumbre y agitación distinguen a la época burguesa de todas las anteriores... todo lo sólido se disuelve en el aire» (Marx y Engels, *El manifiesto comunista*).

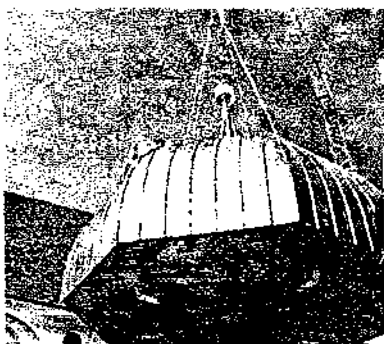
Lo que resulta paradójico del ejemplo —y lo que distingue el procedimiento que tiene lugar aquí, de la estética de la segunda película de Kidlat, más abiertamente didáctica— es que la proposición se demuestra más por medio del Primer Mundo que del Tercero. La lección se aprende más en París que en Manila y la insistencia política o pedagógica que habría cabido esperar que surgiera al servicio de una militancia estrictamente postcolonial, aparece aquí desplazada y redirigida hacia el origen; más aún, se ejerce en beneficio de la propia metrópoli, que en otras circunstancias se hubiera denunciado como el sujeto que ejerce la dominación imperial y agente de la

mercantilización y destrucción de los modos antiguos. Kidlat observa y explica la destrucción de los viejos *quartiers* de París, la supresión de una pequeña burguesía tradicional de pequeños comercios y tenderos por las nuevas cadenas de supermercados, el control burocrático del mismo espacio, el ataque violento del capitalismo tardío a la clásica ciudad capitalista, algo así como la autodestrucción dialéctica del Primer Mundo y de sus propias relaciones sociales internas. A su vez, al otro lado del Rin, se observa de forma dramática y espacial el declive de la artesanía en el episodio sobre la colocación del último *Zwiebelturm* hecho a mano, emblema distintivo de una cultura específicamente alemana que también está en proceso de homogeneización y estandarización.

Esta paradójica redirección, esta sustitución de referentes no sólo recuerda sus intentos del *New Criticism* por caracterizar lo único y específico del lenguaje poético y sus efectos en la propia paradoja y en todo tipo de inversiones; también recuerda al que seguramente fue uno de los primeros textos de este género que lamenta la desaparición de la ciudad clásica y su mutilación por la tecnología, la modernización y lo nuevo, *El Cisne*, de Baudelaire, de 1859; en él los efectos destructivos sobre París de ese primer estadio de modernización simbolizado por el nombre de Haussmann se evocan inesperadamente mediante el recuerdo de una lectura clásica (Virgilio) y las desesperadas situaciones de exiliados y prisioneros del Tercer Mundo, es decir, por medio del pasado profundo y la violencia de la dominación europea (reinscrita, aunque de forma clásica, «estética», en el texto de Virgilio), como si fuera necesaria la intersección de ambas coordenadas para alegorizar el

*Mababangong Bangungot*







*Mababangong Bangugot*

destino de algunos edificios antiguos y proyectar el destino de la propia ciudad en toda su ejemplaridad.

Los recorridos turísticos de Kidlat provocan percepciones similares mediante la transformación de distantes fantasías suprahumanas del proyecto espacial, transmitido vía satélite al pueblo, en las feas masas de hormigón de los nuevos supermercados que caen sobre los tradicionales *arrondissements* como meteoritos del futuro. Aun así el mensaje no es en modo alguno tan simple como el sentimiento, y es para hacerlos coincidir como, tanto en Baudelaire como en *Mababangong Bangugot*, se han desplegado los rodeos y sustituciones ya mencionados; y es que hay que impedir que la percepción implique o transmita cualquier simple denuncia de la modernización como tal. Aquí el modelo es el mismo texto clásico, con la lección adicional de que la dialéctica implica necesariamente sentimientos encontrados. Para Marx la incesante destrucción de lo viejo por lo nuevo es tanto positiva como negativa; era preciso echar lo arcaico (como dijo Nietzsche), todo lo que resulta trágico en su desaparición es también bienvenido. Estoy por decir que en Baudelaire lo positivo de la destrucción de París es que ofrece la excusa para el despliegue de ese nuevo contenido denominado *spleen* y la ocasión para la nueva producción poética y formal (moderna) que él exige. Por lo tanto el lenguaje sale beneficiado, *su* modernización es la cara productiva de la desenfrenada eficacia burocrática de Haussmann con su funesto embellecimiento de la ciudad.

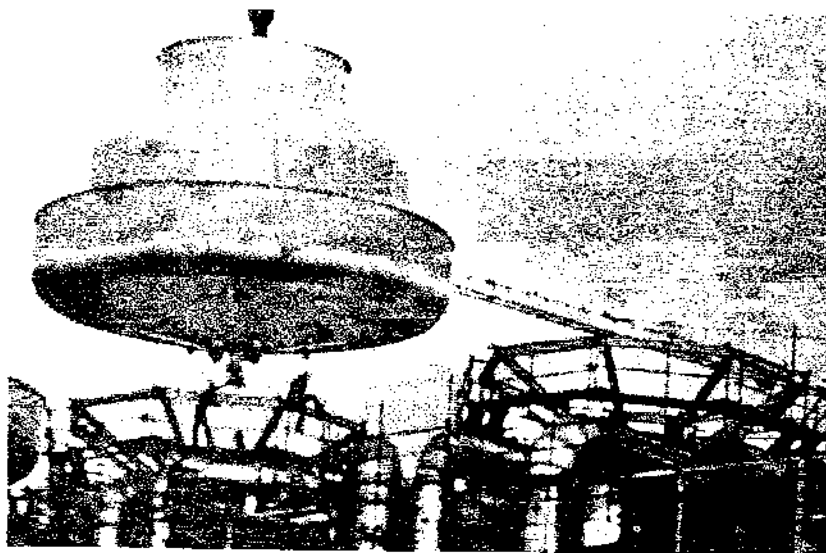
Sin embargo podría parecer que *Mababangong Bangugot* está amenazada por otra serie de alternativas imposibles, pues en un Tercer Mundo centrado clásicamente en el dualismo entre lo Viejo y lo Nuevo, entre tradición y occidentalización, cultura y ciencia, religión y secularización, la crítica de la modernización corre el riesgo de agudizar la situación, cuando no hay alternativa alguna que pueda resultar verdaderamente satisfactoria. Se trata de un mensaje ideológico capaz de transmitirse por sí mismo mediante la mera eliminación o suspensión de su contrario. Por consiguiente cuando se elimina la opción de la tecnología avanzada, se pone de manifiesto implícitamente algo así como un nacionalismo cultural, tanto si el autor o director lo ha

pensado a fondo y realmente plantea esa inversión, que es una posición básicamente política, como si no. Sin embargo el film de Kidlat va aún más lejos ya que sus secuencias finales parecen evocar realmente todo un mundo discursivo de leyenda visionaria, que pone de manifiesto y da contenido a la alternativa cultural nacionalista, la cual pese a las imágenes del pueblo y del campo, aún no había tomado forma completamente. Pero también es éste el momento en que la política, y el hecho histórico del imperialismo, intervienen de forma mucho más vívida y en el que la conquista, la ocupación estadounidense y el asesinato del padre engloban abiertamente los temas del poder y de la historia, dejándose de discretos rodeos o alusiones dispersas a la situación política interna.

De todos modos se trata de una política conjuntada con otro tipo de materia prima que aún no se había puesto al servicio de la serie de números de vodevil en la película; me refiero al mito mismo en la forma del gran viento, del tifón que aparece en el clímax de la película y que está llamado a simbolizar la voluntad de revuelta, el poder arcaico o natural de las grandes revoluciones del Tercer Mundo. Es lo que los *New Critics* habrían llamado un fin «inmerecido», ya que en esta película hay bastante poco que justifique la bandera de la revuelta alzada en los últimos momentos. Por otra parte los *New Critics* trabajaban con concepciones orgánicas de la obra de arte y del universal concreto; su concepción de una total motivación está fuera de lu-

*Mababangong Bangungot*





*Mababangong Bangungot*

gar ante una forma que es deliberadamente desarticulada y heterogénea. Precisamente es esta heterogeneidad la que libera ese final «inmerecido» y permite la incorporación de la fuerza de la revuelta, pero sólo como figura específica en esta película concreta, y no como programa político o cultural generalizable, que pueda trasplantarse a cualquier otro lugar. La belleza de la resolución a este nivel —el modo como la imagen de una mariposa que envuelve el sol con sus alas une la dulzura del personaje de Kidlat con la violencia de la misma rabia revolucionaria— está señalada en su fragilidad por la propia naturaleza de su contenido. La imagen en sí, que estamos maltratando torpemente, posee la frágil delicadeza de las alas de la mariposa, sin importar cuál pueda ser el destino último de esta figura, desde el tatuaje hasta la fuerza histórica de la naturaleza. Acaso esto supone decir que la alternativa cultural nacionalista —una política que se basa en las tradiciones culturales indígenas para invocar la fuerza y la voluntad de expulsar al invasor— aparece aquí más como un impulso que como un programa, más como una estética de la revuelta que como su política concreta. Es, como en el concepto sartreano de desrealización, un mensaje transmitido por la cualidad de la imagen más que por sus implicaciones estructurales. Por encima de todo es un mensaje transmitido por la calidad irreal o desrealizada de la imagen, que consiste precisamente en esa irrealidad y en ese esteticismo provisional.

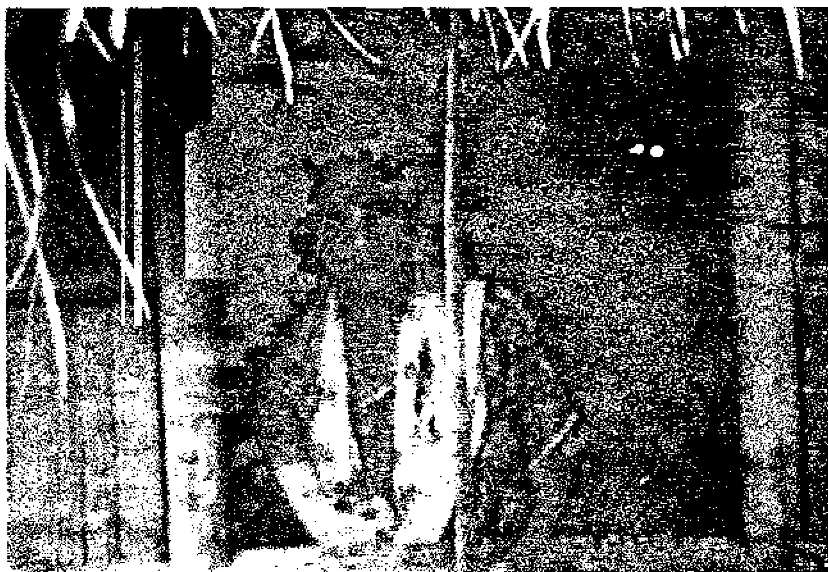
Pero el mensaje se ha transmitido también al margen de la propia imagen, por la misma desigualdad de su contexto figurativo. El gran tifón y la mariposa deben competir de hecho con el «puente», con los *jeepnies*, con el *Zwiebelturm* y el supermercado, con el avión y el hombre en la Luna, una



*Mababangong Bangugot*

competición en la que muestran una especie de flexibilidad que no es simplemente esteticista y *fin-de-siècle*. Por este mismo motivo la propia interpretación en términos de nacionalismo cultural debe competir con otras interpretaciones que hasta ahora no he mencionado. Porque la modernización y la tecnología avanzada del Primer Mundo no es de hecho, en *Mababangong Bangugot*, un simple término de una oposición dual o binaria; existe un tercer término que se incorpora a los habituales de Occidente y de la cultura mítica tradicional o nativa.

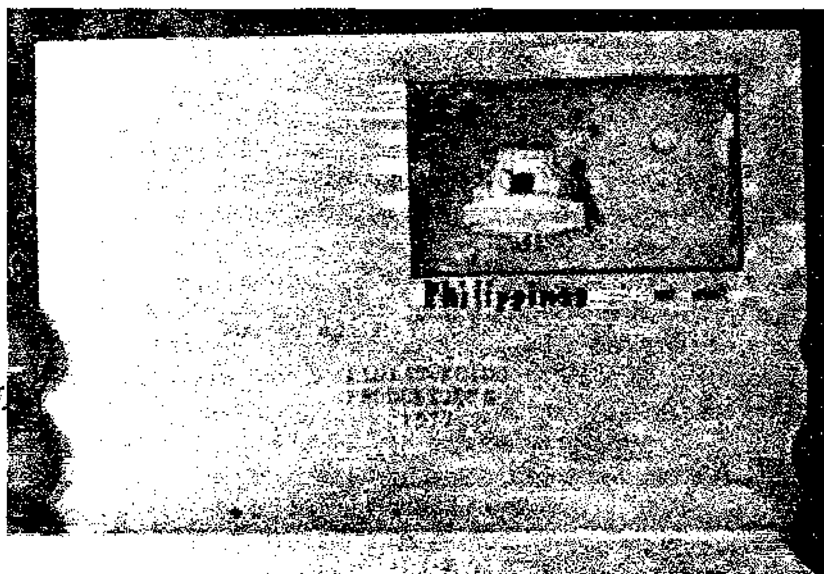
Este tercer término es el momento de la producción industrial en un contexto por demás agrícola (ya que en esta película incluso los parisinos venden productos agrícolas); tampoco sirve a la esencialización nostálgica del momento en que se desvanecen el trabajo y el oficio artesanales, como los vemos por última vez en el *Zwiebelturm* final. Consiste más bien en lo que tienen los *jeepnies* de construido, no construido y reconstruido —el bricolaje, se puede hablar así, es una recogida de piezas de repuesto y soluciones caseras *ad hoc*—, en la constante refuncionalización (la *Unfunktionierung* de Brecht) de lo nuevo en antiguo y de lo antiguo en nuevo, la reconstrucción de maquinaria militar en tradicionales artefactos pintados y el despiece de estos artefactos para el montaje artesanal de los *jeepnies*. Esto no supone tan sólo la autorreferencialidad de lo que es una película *naïf*, cuya estética consiste precisamente en esta incesante recogida de secuencias misceláneas que cada uno reúne a voluntad. Esto, en sí y por sí mismo, derriba inmediatamente la estéril oposición entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo occidental, y permite que se pueda canibalizar y refundir conceptualmente a sus



*Mababangong Bangugot*

propios componentes. A diferencia de la apariencia «natural» o mítica de la tradicional sociedad agraria, pero a diferencia también de las incorpóreas fuerzas mecánicas de la alta tecnología en el capitalismo tardío, que parecen, al otro extremo del tiempo, tan inocentes como cualquier agente humano o individual o praxis colectiva, la fábrica de *jeepnies* es un espacio laboral humano que no conoce la opresión estructural de la cadena de montaje o taylorización, que es permanentemente provisional, con lo que libera a los sujetos de las tiranías de la forma y de lo preprogramado. En ella la estética y la producción vuelven a estar unidas, y pintar el producto es una parte integral de su manufactura. Finalmente este espacio no es humanista o justo medio en sentido burgués alguno, ya que, al estar excluida la propiedad espiritual o material, la inventiva ha asumido el lugar del genio y la cooperación colectiva el lugar de la dictadura directiva o demiúrgica.

Sin duda resulta instructivo yuxtaponer este determinado espacio fabril, incluidos de cualquier modo como otro número de vodevil o segmento turístico, con otros lugares de producción que han ido apareciendo a lo largo de este libro. El probador óptico y la reunión de negocios de *Videodrome* eran claramente puestos avanzados de distribución, mientras que la oficina periodística de Pakula —pese a la cueva de los vientos de Joyce— era menos verosímil como lugar de trabajo de esos viajes a las entrañas de la infraestructura que podemos vislumbrar en *Los tres días del Cóndor* o en *La conversación*. En cambio el Edificio Seagram de Hitchcock es un lugar de organización más que de producción, edificio que vemos desde fuera y desde el



*Mababangong Bangugot*

punto de vista de un ejecutivo de agencia publicitaria. Sólo los europeos parecen dispuestos a a ocuparse otra vez del taller; pero la secuencia documental de Sokurov (sobre «la industria de la construcción» en Asia Central) está añadida a su película de ficción como para afirmar la vanidad de todo trabajo humano y la imposibilidad de que el pueblo soviético alcance el fiable mundo de objetos, planificado y producido con eficacia de Occidente. No es sino congruente que la fábrica suiza de Godard parezca disponer de mucha más alta tecnología; pero también deja ver una especie de fascinación occidental o del Primer Mundo exclusivamente con las interacciones humanas y las relaciones sociales (¿Cómo muestras el trabajo? —preguntan los personajes de Godard—. ¿Puedes hacer una película sobre el trabajo? ¿No será algo parecido a la pornografía?). Éste es el contexto en el que los *jeepnies* de Kidlat señalan el lugar de un modo de producir típico del Tercer Mundo, que no es ni la incesante destrucción y sustitución de unidades industriales nuevas y mayores (junto con sus productos de deshecho y sus desperdicios) ni una retirada condenada a muerte y nostálgica a la agricultura tradicional, sino una especie de placer brechtiano con las nuevas cosas malas que cualquiera puede montarse para su placer y utilidad, si tiene intención de hacerlo. La propia película de Kidlat es como un *jeepney*, un ómnibus y objeto omnipropósito en constante recorrido de ida y vuelta entre el Primer y el Tercer Mundo con digna hilaridad.

Es también un excelente final provisional para esta antología selectiva de películas del actual sistema mundial. Está bien poder tomar como texto pro-

pio y como lección personal una obra tan inimitable, ya que no cabe pensar que *Mababangong Bangugot* pueda inducir a error funcionando como modelo inmutable de cualquier cosa, así como también es improbable que Kidlat pueda crear escuela o movimiento. Lo que resulta aleccionador para la nueva cultura política por venir es el modo como, en este caso, la dimensión económica ha llegado a asumir prioridad sobre la política sin excluirla o reprimirla, aunque asignándole (en la persona del padre, en la mariposa y en la revuelta condenada al fracaso contra el ejército de ocupación) por el momento una posición y un papel subordinados. En *Documentos de cultura, documentos de barbarie* he sugerido que, desde el punto de vista del contenido o materia prima, tenemos cierto interés por distinguir entre tres categorías o niveles distintos: el inmediatamente político en el sentido de las contingencias e inversiones de meros sucesos puntuales; el coyuntural o dominio de la clase social, en el sentido de las amplias fuerzas colectivas e ideológicas que nos rodean, articulándose y retirándose de nuevo a un mundo de contornos borrosos y ofuscación mixtificada, sin alcanzar más que de forma ocasional, en momentos supremos, la definición fuerte del conflicto de clase directo; y finalmente el económico, en el sentido más amplio de la historia de los modos de producción, los grandes sistemas matrices que marcan la vida cotidiana de los sujetos productores y consumidores, formando sus hábitos y sus psiques en el proceso, y que solamente entran en crisis cuando les desafían formas de lo nuevo, nuevas estructuras colectivas, nuevas relaciones humanas (si no la recurrencia y resurgimiento, en ocasiones igualmente problemáticos, de otras mucho más antiguas). Cada una de estas tres dimensiones —que siempre coexisten— tiene su propia lógica, de modo que tanto en política como en arte es conveniente comenzar por separarlas, bien entendido que se puede querer recombinarlas (explosiva o arquitectónicamente) más tarde.

En la actual coyuntura, a veces denominada el comienzo de la postmodernidad o capitalismo tardío, uno tiene la impresión de que nuestra tarea más urgente será denunciar incansablemente las formas económicas que, por el momento, han llegado a reinar de forma absoluta e indiscutida. Esto quiere decir, por ejemplo, que al fin seguramente se va a hacer justicia a aquellas doctrinas de la cosificación y mercantilización que desempeñaron un papel secundario en la herencia marxiana tradicional o clásica y que se van a convertir en instrumentos dominantes de análisis y lucha. En otras palabras, una política cultural, una política de la vida cotidiana, que surgió en décadas anteriores, pero como una especie de apéndice o de pariente pobre, como un suplemento de la propia «política» ahora debe —al menos en el Primer Mundo— ser el principal frente de lucha. Esto es precisamente lo que nos enseña la película de Kidlat: que se deben registrar los demás niveles —desde lo puramente azaroso o puntual (como en las Olimpiadas de Munich) hasta la gran lucha de clases en la batalla nacional de liberación—; pero que hoy más que nunca debemos centrarnos en una cosificación y una mercantilización que se

han hecho universales hasta el punto de parecernos ya casi naturales, entidades y formas orgánicas. No debemos perder de vista estas entidades artificiales, sino intentar, a través de una larga noche de dominación universal, mantenernos a destellos conscientes de ellas, inscribirlas incansablemente en la forma de la obra del mismo modo que el teniente de Kafka grababa una y otra vez su frase en su propia espalda (o el personaje de Kidlat su tatuaje), con la esperanza de que esta segunda naturaleza pueda, a fuerza de concentración, emerger como obra de la historia y como resultado de acciones humanas, y de esta manera pueda volver a «llevarnos a gozar de la posibilidad de que todo cambie».[8]

7. Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981 (trad. cast.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989, págs. 61-81).

8. Bertolt Brecht, *A Short Organon for the Theater*, en John Willet (comp.), *Brecht on Theater*. Nueva York, Hill and Wang, 1964, pág. 202.

# Índice